PETER BRUEGEL

L'ANCIEN

SON ŒUVRE ET SON TEMPS




Sitientibus
EX LIBRIS
H.PIRENNE
N°



À Monsieur le Professeur H. Pirenne.
Un affectueux souvenir de la série de leçons données au Cercle Artistique, Littéraire, et Scientifique d'Anvers.
18 et 25 Novembre, 2, 9 et 16 Décembre 1911.

Pour le Comité
A. van [illegible]

PETER BRVEGEL L'ANCIEN

SON ŒUVRE ET SON TEMPS



PORTRAIT DE PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN
dans une composition allégorique de Barthélemy Spranger
Gravure au burin d'Egide Sadeler

PETER BRVEGEL

L'ANCIEN

SON ŒUVRE ET SON TEMPS

ÉTUDE HISTORIQUE

SUIVIE DES CATALOGUES RAISONNÉS DE SON ŒUVRE DESSINÉ ET GRAVÉ

PAR

RENÉ VAN BASTELAER

CONSERVATEUR DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE

ET

D'UN CATALOGUE RAISONNÉ DE SON ŒUVRE PEINT

PAR

GEORGES H. DE LOO

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
MCMVII



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

AVERTISSEMENT

L'esprit singulier qui anime les œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien a déja attiré plusieurs fois l'attention des historiens de l'art. M. H. Hymans en trois articles, publiés par la Gazette des Beaux-Arts en 1890 et 1891, M. Émile Michel, à sa suite, dans son étude sur les Bruegel éditée dans les « Artistes Célèbres », s'étaient occupés de l'artiste et de son œuvre. Au moment où sortaient de presse les premières feuilles du livre, d'abord publié par fascicules, que nous présentons maintenant terminé au public, M. Axel-L. Romdahl, dans le « Jahrbuch des Collections Impériales d'Autriche » passait en revue, sur un plan analogue à celui qu'adoptèrent MM. Justi et Dollmayr pour leurs études sur Jérôme Bosch, les divers genres de sujets peints et gravés par Bruegel.

Le présent travail tend à un but plus vaste que ces publications restées objectives et toujours plus préoccupées de chaque composition en particulier que de la place qu'elle tient dans l'ensemble de l'œuvre du maître.

A côté des compositions peintes et gravées il restait en premier lieu à inventorier une autre série de travaux du maître trop négligée jusqu'ici : les dessins. M. van Bastelaer, que l'étude des sujets traités par Bruegel passionnait depuis plusieurs années déjà, était tout indiqué pour opérer ce recensement et celui des gravures, en même temps que pour entreprendre l'étude historique sur la vie de l'artiste, son œuvre et son temps. Ce recensement des dessins de Bruegel, en complétant par de nouvelles dates le cycle de celles que portent les gravures et les peintures, a permis à l'auteur de dresser méthodiquement pour la première fois une chronologie de l'œuvre entier et ainsi de mettre en lumière l'évolution insoupçonnée du génie du maître. Sur ces nouvelles bases strictement

scientifiques, M. van Bastelaer a pu esquisser un tableau complet de la vie du maître dont les biographes ne rapportent que peu de choses, marquer les étapes de son métier de compositeur et de peintre et celles de son inspiration, singulièrement parallèles à celles des évènements de cette époque troublée : évoquer, en un mot, du milieu de détails épars dans l'œuvre, à la fois la vie de l'homme et de l'artiste.

Il fallait donner aussi à toutes les compositions singulières dues à Bruegel l'explication de leurs ressorts, restés si secrets pour nos esprits contemporains. Cette étude, et ce n'est pas là l'un de ses moindres intérêts, en donne la clef par la description de l'atmosphère même où vivait l'artiste.

D'un autre côté, pour mieux caractériser l'évolution du maître, il convenait d'en préciser le poiut de départ. C'est dans ce but que M. van Bastelaer a cru devoir comparer, dans un premier chapitre, l'inspiration, les aspects et la portée des divers genres de sujets dans lesquels se sont manifestés Jérôme Bosch, ses imitateurs et Pierre Bruegel. Cette comparaison en donnant aussi la clef de l'art du maître de Bois-le-Duc, constitue une première étude d'ensemble sur la direction véritable de son esprit et de l'évolution de son art.

M. G. H. de Loo, par sa haute compétence en fait de peinture flamande du XVe et du XVIe siècle, par sa connaissance parfaite de tous les Musées et Collections de tableaux de l'étranger, était tout désigné pour entreprendre le dénombrement des peintures du maître et établir une vaste enquête sur les copies et les pastiches qui en ont été faits, ainsi que sur les œuvres des peintres qu'on a si souvent confondus avec lui.

Après l'accomplissement de leur tâche délicate, les auteurs, par de ces découvertes imprévues auxquelles l'histoire de l'art est accoutumée, ont vu plus d'une fois la matière de leurs études se développer subitement et les obliger à un travail nouveau : c'est ce qui explique que la publication de l'ouvrage, commencée en fascicules en 1904, n'ait pu se parfaire qu'en 1907.

S'il n'en a pu toujours être tenu compte dans les premières parties, déjà imprimées, ces découvertes nouvelles, tout en augmentant notablement les proportions de l'ouvrage, et le nombre des planches qui l'illustrent, n'ont d'ailleurs fait que confirmer les vues des auteurs.

LES ÉDITEURS.

LA VIE, L'ŒUVRE
ET LE TEMPS DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN

ÉTUDE HISTORIQUE

PAR

RENÉ VAN BASTELAER

ORIGINE ET CARACTÈRE DE L'ART DE BRUEGEL SON AFFINITÉ AVEC CELUI DE SES PRÉDÉCESSEURS



LES artistes réalistes qui ont développé leur personnalité à côté d'écoles classiques ont toujours paru charger la nature. On peut leur trouver des précurseurs, on peut même apprécier l'influence qu'ils ont exercée sur leurs contemporains, le cadre que leur font ceux-ci par leur style adouci n'en fait pas moins paraître comme une exagération volontaire, l'âpre sincérité de leur inspiration. A ne considérer que les peintres du dix-neuvième siècle, nombreux sont ceux qui, à la suite de Manet, apparaissent encore à beaucoup comme caricaturaux ou grotesques et ne sont pourtant que des réalistes intransigeants.

Cette confusion se manifeste néanmoins avec bien plus de vivacité encore devant les œuvres produites, aux époques de Memling et de Gérard David, de Frans Floris et de Michel Coxcie, par les deux plus grands réalistes du quinzième et du seizième siècles : on s'est longtemps et profondément mépris à n'envisager jamais que comme des artistes drôles, Jérôme Bosch van Aeken et Pierre Bruegel l'ancien.

L'étiquette de drôlerie qui leur fut ainsi attribuée suffit longtemps à la curiosité des critiques et des artistes ; elle empêcha tout examen plus approfondi de leurs œuvres en même temps qu'elle amena des confusions désastreuses. Jules Renouvier lui-même versa dans ce travers lorsqu'il écrivit en 1854 son chapitre des « Maîtres Drôles » dans ses *Types et Manières des Peintres-Graveurs* (1).

(1) IIe partie, XVIe siècle, ch. XXI, p. 143.

« Les sujets satiriques et bouffons, disait-il, ont été traités accidentellement dans beaucoup d'écoles ; les petits maîtres, les graveurs sur bois ont eu leurs sujets gais ou familiers ; il a été donné aux Brabançons et aux Flamands d'en faire toute une école. On peut sans scrupule faire état de l'École des Drôles, car ils nous font voir de plus près et sous un jour très particulier les types flamands... Les Drôles ne surgissent pas, comme on aurait pu le croire, à Lyon, séjour de Rabelais, ni à Strasbourg où écrit Sebastien Brandt, ni à Mantoue, la patrie de Merlin Cocaïe, mais à Bois-le-Duc, la ville de Jérôme Bosch, à Anvers, et à Bruxelles... Leurs sujets pieux se mêlent de charges inconcevables, leurs fantasmagories ont un sens moral difficile aujourd'hui à reconnaître.... Comme peintre de monstres, de fantaisies charmantes ou terribles, Bosch est précisément le maître unique.... » Quant à Bruegel : « Comme peintre, disait-il, il est loin de Bosch ; il est cru, marqueté dans son coloris et peu poétique dans ses fantasmagories, mais on ne doit le juger que comme inventeur et caricaturiste, ne dessinant qu'à peu près, plus intelligent qu'expressif, d'une dévotion tout à fait négative et d'une drôlerie amusante.... L'esprit du maître reste lourd dans les bouffonneries les plus extravagantes et bouffon dans tous les sujets religieux. »

Il est impossible de se tromper plus complètement sur la portée de l'art de ces deux maîtres, tout en faisant mieux comprendre la distance qui les sépare l'un de l'autre.

Depuis Renouvier, l'art a continué, autour de la nature, comme dans l'orbite d'un soleil vivifiant, son évolution historique : aux écoles classiques a succédé un réalisme nouveau, proche de celui des grands réalistes anciens et depuis lors aussi on a commencé à apprécier ceux-ci avec plus de prudence et plus de justice que Renouvier.

Certes, le subtil critique a eu raison de grouper dans l'Histoire de l'art toute cette série d'artistes qui ont valu à l'épithète de « flamand » une signification très particulière, nuancée à la fois de grotesque, de familiarité et de réalisme, à côté des écoles mystiques et suaves des Pays-Bas de la fin du XV[e] siècle, à côté de l'école italianisante des Heemskerk, des Lambert Lombard, des Frans Floris, des Michel Coxcie, et de tous ces flamands détournés, au XVI[e] siècle, de leurs qualités les plus précieuses par l'imitation de Michel-Ange et de Raphaël.

Toutefois, ce groupe n'a cependant eu ni assez d'importance,

ni assez d'homogénéité pour absorber, comme le veut Renouvier, l'art beaucoup plus relevé de Bosch et de Bruegel. En créant l'École des Drôles, en lui donnant comme chefs ces deux artistes, et en les comparant non seulement à Rabelais mais à Sébastien Brandt et à Merlin Cocaïe, cet auteur, comme beaucoup d'autres, a trop négligé pour quelques apparences grotesques ou quelques pointes de malice, la face la plus vraie et la plus considérable de leur génie : leur amour des réalités, leur recherche des formes caractéristiques, exagérée quelquefois chez Bosch jusqu'à une préférence décidée pour les raretés et les monstruosités naturelles, tempérée au contraire chez Bruegel par un sentiment plus intime de la nature. Or, de telles tendances ne peuvent évidemment être confondues avec les intentions grotesques des « Drôles ».

Si les « Drôles » se sont attachés à développer ce qu'il pouvait y avoir d'étrangement neuf dans les œuvres de Bosch et de Bruegel, s'ils y ont effectivement découvert les éléments de tout un système, ce qui justifie l'expression d'« École » employée par Renouvier, il n'en est pas moins vrai que Bosch et Bruegel ne sont cependant que les continuateurs intransigeants de la grande évolution vers la nature et la réalité, commencée par les van Eyck. Jérôme Bosch d'abord, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, au moment où cette évolution s'était ralentie avec Memling, Gérard David et les peintres de cours par la répétition perpétuelle des mêmes sujets et des mêmes formules, l'idéalisation des types et la perte de caractère qui en résultait ; Pierre Bruegel ensuite, au moment où, au XVIe siècle, cette évolution risquait de sombrer au milieu des influences italiennes, surent mieux encore que Quentin Metsys, que Lucas de Leyde et qu'Albert Dürer en sauvegarder les principes et en assurer l'épanouissement.

L'art de Bosch et celui de Bruegel ne sont en effet que des étapes normales, malheureusement trop courtes et trop personnelles, de l'évolution de l'art aux Pays-Bas ; l'un est le fruit de toute la poésie populaire du moyen-âge, greffée du réalisme flamand du quinzième siècle ; l'autre, cinquante ans plus tard, est la virile floraison de ce même réalisme, fécondée de l'esprit plébéien du terroir, en dehors de toute influence étrangère.

Engourdie pendant quelques siècles dans de traditionnelles compositions, la peinture avait repris à la fin du moyen-âge une vie nouvelle dans un contact plus intime avec la nature. Cédant à

l'esprit des races septentrionales, à l'action de mœurs et de climats qui lui étaient restés jusque là étrangers, elle avait déjà commencé par préciser quelques détails de la vie courante dans les fonds des miniatures ; bientôt avec les frères de Limbourc elle représentait au naturel, dans le calendrier du livre d'Heures du duc de Berry conservé à Chantilly, quelques scènes de genre ; enfin avec les van Eyck elle s'intéressait au paysage, s'adonnait à une étude plus précise de l'expression, des visages et des gestes, et si l'on croit Facius, abordait même le sujet de genre.

Peu tentés de rechercher la beauté de la ligne, à la suite des Grecs et des Italiens, dans des corps perpétuellement engoncés d'épais et lourds vêtements, les artistes des Pays-Bas se livraient dès lors à une poursuite plus complète de la personnalité intime de leurs modèles. D'esprit positifs, rebelles aux spéculations abstraites et aux synthèses, étudiant au contraire le fait matériel dans ses détails et à loisir, habitués dans le coude à coude des réunions familières autour du foyer, où les chassent si souvent les rigueurs du climat, à l'observation du caractère et des allures du prochain, il était tout naturel que leur art s'en ressentit : les généralisations du grand style devaient céder à l'étude des détails caractéristiques ; les sujets relevés, religieux ou historiques, allaient nécessairement s'effacer devant les sujets de genre. Déjà les sculpteurs avaient adopté à la fois et ce style et ces sujets dans la décoration des chapiteaux, des culs-de-lampes et des miséricordes, quand la peinture gênée par des formules puissantes ne s'y exercait encore que timidement.

C'était aux dépens des sujets religieux que la peinture réaliste avait ainsi vécu d'abord, s'attachant tantôt au naturel de la composition, tantôt à la justesse des attitudes et des physionomies ; mais bientôt sous le prétexte insidieux d'y apporter plus de vraisemblance et de vérité, elle y avait développé comme scènes accessoires de véritables scènes de genre, à l'imitation des Mystères dont les nombreuses conventions théâtrales régissaient d'ailleurs encore beaucoup de représentations de sujets sacrés.

A côté de l'étude du caractère dans les gestes et les attitudes dont on retrouve de curieux exemples dans l'œuvre des van Eyck, ceux-ci avaient porté à un haut degré dans leur portraits l'étude de la physionomie. Puis le maître anonyme dit de Flémalle à leur suite, et l'École de Cologne à la suite de maître Wilhelm développaient cette étude dans quelques sujets spéciaux. Les figu-

res rustiques du maître de Flémalle dans l'*Adoration des Bergers* de Dijon, ses physionomies ironiques ou sarcastiques du *Mariage de la Vierge* du Musée du Prado sont significatives à cet égard : les visages des prétendants évincés, les moqueries dont ils accueillent St.-Joseph, l'attitude contrite du saint, la différence d'âge des époux, les sourires de la foule, constituent une véritable peinture de genre appliquée au sujets religieux. M. H. Hymans, le premier, a montré qu'il faut voir là un art précurseur de celui de Bosch (1). D'un autre côté les physionomies terrifiées et les contorsions des damnés du *Jugement* de Van der Weyden à Beaune, des *Damnés* de la collection Duchâtel au Louvre résultaient, de même, d'un effort analogue. Et ainsi l'étude de la physionomie, la caractérisation de l'expression se trouvaient dès lors portées assez loin pour qu'on songeât à les utiliser comme moyen exclusif, soit dans la composition de certains sujets religieux, soit dans celle de tableaux de genre.

Le métier de Jérôme Bosch avait été à peu près celui de ses contemporains : son dessin était raide, son modelé encore sec, malgré ses recherches de tons rares et chauds. Toutefois cette forme primitive se mitigeait de deux qualités qui se trouvent tout aussi difficilement réunies chez les peintres du XV[e] siècle que chez ceux du XVI[e] : la libre caractérisation des formes, que ces derniers, cherchant la ligne, ne connaissent plus, et la libre invention de la composition, que le XV[e] siècle ne se permettait pas encore.

Transition prématurée entre ces deux époques, Bosch continuait à s'inspirer de la tradition du moyen-âge qui voyait dans la peinture un moyen, non un but. S'il respectait l'esprit de la tradition, (et c'est en cela précisément que se trouve la supériorité poétique que Renouvier lui accorde sur Bruegel), il développait autant que possible dans ses sujets, par l'étude de la nature, le caractère et l'expression. Ce goût de réalisme ne s'arrêtait pas à l'allure ou à la physionomie des personnages ; il s'insinuait jusque dans la conception même des sujets, renouvelant leur composition traditionnelle; il lui suggérait bientôt d'aborder des sujets profanes, plus directement en rapport avec les formes réalistes quoique doués d'un sens moral, et il l'adressait ainsi à la représentation de pro-

(1) *Gazette des Beaux-Arts* 3[me] pér. IX, 1893. p. 384.

verbes populaires moraux. L'ayant, de cette façon, poussé sur le terrain tout nouveau des sujets de genre, elle l'amenait enfin par une dernière évolution à rechercher et à représenter, évidemment pour un public populaire lui-même, et toujours avec une intention morale, des sujets appartenant à ce qu'on appelle aujourd'hui le folklore.

Sur tous ces terrains, Bosch se faisait ainsi le précurseur de Bruegel, réservant toutefois à celui-ci l'originalité de se rapprocher davantage encore de la nature par plus de simplicité et plus de précision, plus de sagesse, moins d'étrangeté et autant de caractère.

La portée du réalisme de Bosch, à ce point de vue, a été caractérisée curieusement par un collectionneur de ses tableaux, don Philippe de Guevara. Ce contemporain de Bruegel affirmait dans ses *Commentarios de la Pintura* (1) que Bosch n'avait jamais cherché dans ses œuvres, sauf dans ses peintures de l'Enfer et du Purgatoire, que des choses conformes à la réalité; toutefois, ajoutait-il, parmi celles-ci il aimait à choisir les raretés. Cette réserve explique tout l'art de Bosch et le différencie de celui de Bruegel. Bruegel emploie son réalisme à atteindre une plus grande vraisemblance, même dans des allégorisations de proverbes aussi extraordinaires que sa *Bataille des tire-lires et des coffres-forts ;* Bosch l'utilise au contraire, pour le pittoresque des formes qu'il lui apporte, à la recherche de l'imprévu et du raffinement, au renouvellement de la composition et du sujet.

Évidemment à première vue on pourrait confondre le sentiment qui a inspiré le *Portement de croix* de Bosch, à Madrid, avec celui du *Portement de croix* de Bruegel à Vienne : tous deux sont effectivement l'expression d'une recherche de vraisemblance absolue. Mais l'esprit réaliste s'y manifeste dans deux ordres d'idées tout différents. Chez Bosch, Jésus suit les bourreaux à travers les champs d'où toute la foule est absente. La scène se déroule sans fracas ni geste dramatique, comme un événement de tous les jours ; la physionomie des soldats, quoique brutale, les montre dans l'attitude indifférente de gens accomplissant un devoir professionnel. Visiblement l'artiste ne voulait peindre que le côté purement exté-

(1) Édités par A. Ponz, Madrid, 1788, p. 40. — Voy. C. Justi, *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrbuch der königlich Preuszischen Kunstsammlungen.* T. X, p. p. 122. — H. Dollmayr, *Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge*, etc. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.* T. XIX, p. 294.



Le Portement de la Croix (1564)

Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne.



rieur de la scène, laissant, par un raffinement singulier, à l'esprit du spectateur le soin d'en mieux sentir par le contraste la grandeur cachée et la signification morale ; il se gardait de donner à son œuvre la tournure héroïque et l'éloquence déclamatoire dont on se sert trop souvent pour exprimer l'importance de ce sujet. Et ainsi son mépris des conventions et son amour du naturel ont, d'une façon curieuse et rare, rendu à la tragédie divine la simplicité de l'évangile lui-même. Mais toute réaliste qu'elle soit l'œuvre reste néanmoins une synthèse, la liberté de composition y est surtout utilisée dans un sens restrictif.

Toute différente est l'interprétation de Bruegel dans le tableau de Vienne. Là c'est au contraire la représentation aussi exacte que possible d'un évènement à sensation. C'est le chaos de la foule qui frappe les yeux au premier coup, et au milieu de celle-ci on distingue seulement ensuite les acteurs du drame presque confondus dans une ordonnance savamment observée. La foule y est faite de curieux, accourus en hâte de la ville voisine, une ville flamande, et de campagnards chargés d'emplettes au retour du marché ; au milieu de gens chargés de sacs ou de paniers, un couple de paysans n'a d'attention que pour le jeune veau qu'il transporte sur une brouette. Simon le Cyrénéen, que les soldats contraignent par la force à porter la croix du Christ, est un paysan dont la femme, une laitière, a déposé sa cruche pour mieux le tirer de leurs mains ; un colporteur, la balle au dos, assis au premier plan à côté des saintes femmes en pleurs, se repose en contemplant la scène ; devant le Christ défaillant dans la boue, la charette d'infamie chargée des larrons traverse péniblement une mare qui barre le chemin. Tout le cortège se dirige vers le lieu d'exécution couvert de gibets et de roues et où la foule, déjà, fait cercle à d'autres supplices. Bruegel n'a conçu la scène qu'au milieu du décor et du mouvement qu'il a observé dans des circonstances analogues à Bruxelles ou à Anvers et un tel effort d'imagination vers une si profonde et si humaine réalité n'est pas sans supposer chez l'artiste une rare puissance et une rare « poésie » au sens grec du mot. Chez Bruegel, le sujet est soumis à une libre et prolixte analyse réaliste.

La simplicité et le naturel strict et effacé que nous venons de voir chez Bosch ne furent qu'un moment de recueillement, un point de départ, merveilleusement choisi en haine des conventions, par une originalité qui se cherche ; l'artiste ne devait pas s'y arrêter longtemps, ainsi qu'on s'en aperçoit dans l'*Adoration des Mages*

du Musée du Prado. S'il a remplacé, dans ce tableau, la conventionnelle ruine empruntée par les peintres du XVe siècle aux décors des mystères, par une véritable chaumière campinoise aux murs d'argile éboulée, au toit dépaillé, pittoresque et naturelle dans sa pauvreté presque prosaïque, il y a en effet d'autre part abandonné aussi l'habituelle Bethléem flamande qui convenait pourtant si bien, comme fond, à cette innovation. Il a voulu élever alors son réalisme à une conception plus large, à la vérite géographique, il a voulu donner à la ville une physionomie indoue, écho des préoccupations qui amenèrent à cette époque la découverte de l'Amérique ; il a visé encore la vérité ethnographique en habillant ses mages, non plus à la Bourguignonne, comme les flamands de son temps, mais comme de vrais orientaux. Et la contradiction flagrante de ces deux ordres de réalisme différents prouve bien le parti pris qu'il avait d'être original tout en restant naturel, la volontaire recherche du raffinement dans la vérité, et de la rareté dans le réalisme, qui l'animait.

Bruegel écarta de son réalisme ces complications. Il adopta, il est vrai, les costumes orientaux pour ses mages : ils étaient en effet trop connus par la publication des planches de son maître Pierre Coeck d'Alost sur les *Mœurs et fachons de faire des Turcs*, par les voyages et missions de Busbeecq et d'autres contemporains et par les expéditions que Charles-Quint venait de faire à Tunis et Alger ; il mit encore, dans la caravane des mages, des éléphants et des chameaux, comme dans le tableau de la collection de M. Edouard Fétis. Mais les chaumières sont toutes des chaumières campinoises, Bethléem, ses fortifications et ses édifices sont un bourg flamand et des bâtiments de briques rouges. Ses curieux n'ont plus guère la curiosité élégante, maniérée, presque féline, pour employer le mot de M. Justi, de l'*Adoration* de Madrid ; c'est la simple foule des rustres campinois qu'il prend comme modèle et il lui confie comme dans son *Portement de croix* de Vienne un rôle important dans la composition.

La transformation graduelle du sujet religieux en sujet de genre s'était manifestée tout d'abord au XVe siècle, nous l'avons dit, par une étude plus approfondie de la physionomie et de l'expression. Depuis les *Couronnements d'épines* de maître Wilhelm de Cologne, le *Mariage de la Vierge* du maître de Flémalle et les damnés de divers *Jugements derniers*, l'étude des expressions, la



L'ADORATION DES MAGES
Coll. de M. Ed. Fétis, Bruxelles)



caractérisation des physionomies avaient été appliquées avec plus ou moins de discrétion, dans la peinture pieuse. D'autre part les graveurs, plus libres de traditions, vu la nouveauté de leur art, s'en étaient au contraire emparés avec empressement. A côté de beaucoup d'autres sujets de genre dont nous n'avons pas à nous occuper ici, on trouve au XVe siècle dans les estampes du maître E. S., de Martin Schongauer, d'Israël van Meckenen, des études d'expressions et de caractères très parentes de celles que Bosch, Metsys, et leurs successeurs allaient aborder en peinture. Le maître dit du Cabinet d'Amsterdam ou de 1480 avait gravé quelques planches où il mettait en scène des personnages en buste, pour l'intérêt, d'ailleurs satirique, de leur physionomie et le contraste de leurs sentiments : le *Vieillard amoureux et la jeune femme* qui convoite son sac d'écus, la *Vieille femme et le jeune homme* à qui elle offre toutes ses richesses, sont des sujets et des formules que vont reprendre Metsys et son école. Ce contraste exclusif des figures, tout indiqué là où les conflits des passions, en se peignant sur les visages plus que dans les gestes ou les attitudes des corps, rendent la représentation de ceux-ci inutiles, ne pouvait manquer d'être apprécié par Bosch, dans tout ce qu'il apportait de renouvellement à certains sujets religieux. De là les singuliers groupements de physionomies qui forment le *Couronnement d'épines* de Madrid, et le triptyque de Valence où cette dernière composition est complétée d'une *Trahison de Judas au jardin des Oliviers* et d'une *Flagellation*.

Autant la première manière de Bosch recherchait une composition vraisemblable et naturelle dans son ensemble, autant celle-ci pour donner plus d'importance à l'étude de l'expression dans ce qu'elle a de plus intime et de plus profond, pour mieux atteindre le détail caractéristique, pour mettre en valeur la vérité rare, réduisait la composition à un ensemble arbitraire presque schématique et même à un groupement de visages sans perspective.

Bosch en le pratiquant ne voulait certainement tirer son effet que du rapprochement de la physionomie calme et résignée du Christ, des faces brutales, cruelles et passionnées de ses bourreaux. Mais il a confondu ici la physionomie et l'expression. Au lieu de caractériser et d'approfondir celle-ci, par un manque de goût qu'on trouve déjà dans certaines scènes de la Passion du Christ de maître Wilhelm de Cologne et de son école, au Musée de Cologne, et dans celle du Maître de la Vie de Marie à la chapelle de l'hôpital de

Kues, il s'est attaché à réunir des têtes d'une physionomie trop profondément individuelle et il a ainsi éparpillé par cette singularité l'intérêt qu'il voulait concentrer dans le contraste des expressions. Engagé dans un mouvement de réaction contre les formules de son temps, il ne s'est pas aperçu, en se débarrassant de la convention qui de nos jours admet encore pour chaque artiste une certaine préférence de type, et en prenant au delà du nécessaire, pour chacun de ses personnages, une vérité trop particulière, qu'il dépassait la mesure réclamée par le simple contraste. Et dès lors ces figures caractérisées à outrance ont semblé être produites par l'art comique, dont elles sont précisément, suivant l'expression de M. Justi, l'une des prérogatives les plus typiques.

Dans les tableaux de Madrid et de Valence, malgré leur accentuation inusitée, les physionomies ont encore gardé une certaine finesse. Il n'en est pas de même d'autres groupements de têtes et de physionomies, représentant encore des scènes de la Passion et qu'on attribue aussi à Bosch. Le *Portement de croix* du Musée de Gand, notamment, a des types si grossiers, de si véritables charges dans ses figures aux nez courts et gonflés, ou longs et cassés, aux bouches béantes, aux lèvres saillantes montrant dans leurs commissures trop largement écartées des dentures invraisemblables, qu'on est tenté de rappeler à son propos la thèse soutenue il y a quelques années par feu Hermann Dollmayr à propos des tableaux de Madrid et de Valence (1), et de l'attribuer à un imitateur de Bosch.

Il est certain que d'autres artistes à la suite de Bosch pratiquèrent ce système avant qu'il fut transmis à Bruegel, et qu'ils l'appliquèrent même aux scènes de la Passion. Van Mander (2), comme le rappelait Dollmayr, mentionne en effet parmi les œuvres de Jean Mostaert qu'il a vues, un *Ecce homo* de grandeur naturelle, à mi-corps, où étaient introduits plusieurs portraits exécutés soit de mémoire, soit d'après nature ; il cite entre autres, tenant le Christ, la figure d'un sergent du nom de Pierre Muys bien connu de ce temps là à Haarlem, parait-il, pour sa face grotesque et sa tête couverte d'emplâtres à l'instar de l'une de celles du tableau de Gand.

A la même époque que Jérôme Bosch, Quentin Metsys avait abordé l'étude des expressions caractéristiques ; mais au lieu d'exagérer inutilement la personnalité de type de ses figures, il s'étudiait

(1) Ouvr. cit. p. 292.

(2) Van Mander, *Livre des peintres,* Ed. H. Hymans. T. I, p. 264.

à rendre leur expression avec un réalisme plus aigu et moins extraordinaire. On peut citer les bourreaux du volet du Martyre de St Jean dans le triptyque de l'Ensevelissement comme exemple de cette manière dans un sujet de piété. Ce fut toutefois dans des groupements de têtes ou plutôt de bustes, plus vraisemblables et moins schématiques que ceux de Bosch, que Metsys se sentit le mieux à l'aise pour étudier à loisir les physionomies. S'il n'a pas créé le prototype de ces nombreux *Saint Jérôme* qu'on trouve dans toutes les collections, et qu'on attribue à Marin de Roymerswaele (1), il n'en appliqua pas moins le premier cette recherche et ce contraste d'expressions, à l'instar du graveur de 1480, à la représentation du *Vieil amoureux* volé par sa maîtresse (2), à ses *Peseurs d'or, Banquiers, Avares* ou *Teneurs de compte* que Jean Metsys, Marin de Roymerswaele, Jean van Hemessen et même Pierre Aertsens imitèrent, comme le *Joueur de cornemuse et sa femme,* jusqu'au temps de Bruegel et que Bernard de Ryckere copiait encore à satiété en 1590 (3).

D'autres artistes exploitèrent une veine analogue. Il en sortit les *Joueurs d'échec,* de Lucas de Leyde, à Berlin, les *Joueurs de brelan* de Metsys cités par Fornenberg, les *Joueurs de carte* de Corneille Molenaer à la galerie de Schlessheim ; les *Joueurs* de la Galerie de lord Pembroke ; et enfin le *Cabinet du procureur* à Dresde, avec ses quatre personnages en pieds, le plaideur, l'avocat et leurs femmes, un sujet traditionnel qu'un contemporain de Bruegel, Corneille Enghelrams de Malines aurait aussi traité (4) et qui se répéta ensuite pendant le XVIe siècle pour aboutir, au XVIIe, à la gravure, bien connue, d'Abraham Bosse.

Cette recherche de l'expression énergique des physionomies préoccupait d'ailleurs les meilleurs artistes de l'époque ; c'était une conquête nouvelle de la peinture où tous voulurent s'essayer, depuis Antonello de Messine dont les *Rieurs,* au dire de Maurolyco, étaient tellement caractérisés que leur rire en était contagieux pour les spectateurs, jusqu'à Léonard de Vinci, le contemporain de Bosch, dont les géniales études de grimaces sont célèbres.

---

(1) H. Hymans. *Marin le Zélandais, de Romerswael. Bulletin de l'Académie Royale de Belgique,* 3me série T. VII no 2, févr. 1884.

(2) Collection de Pourtalès, Paris. Exp. des Primitifs, de Bruges, Cat. no 142.

(3) P. Génard. *Le Peintre Bernard de Ryckere. Revue Artistique* I, 1879, p. 27, 232, 287.

(4) E. Neefs. *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines,* T. I, p. 215.

En aboutissant à Bruegel, la tradition de ces ensembles de physionomie ne prit guère qu'un caractère plus nettement réaliste et moins paradoxal.

Tout d'abord la rencontre des influences de Bosch et de Metsys s'y complète d'une étude plus sage, plus calme et plus profonde de la nature. Bruegel ne collectionne pas les visages pour leur conformation physique spéciale. A l'exemple de Metsys, il ne s'intéresse aux physionomies extraordinaires, aux visages singuliers que pour autant qu'ils correspondent à l'expression d'un caractère moral ; mais il abandonne l'inutile et violente expression de passions isolées employée par ce dernier et les exaspérations de physionomies de ses imitateurs, pour l'expression, plus réelle et plus dramatique, de sentiments complexes. Ce que Bruegel apporte de personnel dans sa composition du *Gras dévoré par les Maigres* du Musée de Copenhague, c'est surtout la représentation harmonieusement condensée de tempéraments, de sentiments et de conformations physiques. A l'analyse de ce sujet on s'aperçoit que le côté satirique est dû au symbolisme moral du proverbe ainsi représenté, (ce qui n'est en définitive, nous le verrons bientôt, qu'un héritage de Jérôme Bosch et de Corneille Metsys), et il faut dès lors les envisager plutôt comme caractéristiques que caricaturales. Dans ces têtes, comme dans les traits frustes du *Vieux paysan* du Musée impérial de Vienne, qu'on n'avait pas dédaigné d'attribuer autrefois, sous le nom du *Fou Jonella,* à Bellini et qui a été depuis donné à Bruegel par M. Gonse (1) ; comme dans les têtes de paysans peintes à l'aquarelle du Cabinet des dessins de Dresde et dans la tête de *Paysanne* du Musée Germanique à Nuremberg ; comme encore dans ces nombreuses études de visages rustiques et populaires gravées d'après lui, au siècle suivant par J. C. Visscher, et copiées à l'eau-forte avec une accentuation plus violente des expressions par Adrien Brouwer, Bruegel n'a visé que l'expression de vie intérieure et le caractère.

Ce genre d'œuvres, où le buste des personnages est à peine indiqué et tout l'intérêt uniquement réservé aux têtes, ne pouvait cependant convenir complètement à un réaliste de l'envergure de Bruegel : un tel cadre était à la fois trop conventionnel et trop restreint. Aussi notre artiste, pour se livrer au plaisir de souligner le contraste pittoresque des physionomies, développe-t-il, même

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 3me pér. VI, p. 403.



ÉTUDE POUR UNE BATAILLE ENTRE LES GRAS ET LES MAIGRES

(Den Kongelige Malerisamling, Copenhague)

ÉTUDE POUR UNE BATAILLE ENTRE LES GRAS ET LES MAIGRES

(Den Kongelige Malerisamling, Copenhague)



dans ses compositions les plus compliquées, toutes les occasions de représenter des groupes et des foules dont ses effets de perspective cavalière contribuent encore à superposer les visages. Qu'il nous suffise de signaler cette recherche dans les foules du *Portement de Croix* de Vienne et de l'*Adoration des Mages* de M. Fétis que nous venons de décrire, dans celles du *Paiement de la Dîme à Bethléem*, de la *Danse de Noce*, de la *Sorcière de Maldeghem*, du *Paysan poussé dans la bauge aux pourceaux*. Toutes ces représentations sont l'occasion de maintes réunions de faces caractérisées avec une variété et un esprit inépuisables.

L'empire de plus en plus grand du réalisme dans la représentation des sujets de piété s'était manifesté dans certaines œuvres de Bosch d'une façon bizarre. On a déjà montré que les artistes de la fin du XIVe siècle et ceux du XVe siècle avant de copier la nature se sont beaucoup aidé de la mise en scène des Mystères pour la réalisation de leurs sujets (1) ; c'était un premier degré de documentation réaliste, contre la convention de laquelle nous avons déjà vu Bosch réagir. Bosch en avait créé un second : son amour du « document vécu » allait jusqu'à constituer de véritables monuments de folklore ; jamais on ne vit peintre apporter à la fois avec plus de sans-gêne et plus de sincérité dans un sujet de sainteté des détails tirés si complètement de sa célébration naïve par le peuple. Le maître de Bois-le-Duc a puisé son inspiration à la fois dans des représentations de Mystère et dans des jeux populaires qui semblent s'y rattacher, pour composer son *St. Martin partageant son manteau* et son *St. Antoine partant pour la retraite*. Le *St. Martin* gravé par Pierre van der Heyden au temps de Bruegel (et peut être sur une mise au net de celui-ci d'après un tableau de Bosch, comme c'est le cas, évidemment, pour la composition *Les Gros Poissons mangent les Petits*) ne rappelle en rien la tradition habituelle suivie soit dans la miniature du Livre d'Heures d'Anne de Bretagne de la Bibliothèque Nationale de Paris, soit dans les gravures du maître E. S., du maître de 1480, et d'Albert Dürer et qu'on retrouve encore sous le pinceau de Rubens et de van Dyck. L'imagination de Bosch s'est bornée à retracer les épisodes réalistes d'un Mystère représenté avec la collaboration,

---

(1) Emile Male. *La Rénovation de l'art par les « Mystères » à la fin du Moyen-âge. Gazette des Beaux-Arts* 1904. T. XXXI, pp. 89, 216, 283, 379.

évidemment intéressée, de toute une troupe de ces mendiants et estropiés dont Martin était le patron. La scène se passe sur l'eau dans un petit port, et l'on y voit, sur les fortifications, la foule des curieux accourus pour la représentation. Armé de pied en cap, Martin ou plutôt l'acteur chargé de jouer le rôle du saint, s'est vu obligé, sans doute selon une péripétie du scénario, de quitter le rivage pour échapper aux obsessions de la trop indiscrète troupe de miséreux qui déjà lui arrachent son manteau. Embarqué avec son cheval sur un bateau plat, le saint voit sa patience mise à l'épreuve autant que sa charité. Dans l'ardeur de leur convoitise et jouant leur rôle au naturel, tous les malingreux quittent le rivage pour rejoindre Martin, soit à la nage, soit en utilisant comme esquifs de vieilles marmites et des tonneaux d'où bras et jambes tordus sortent en guise de rames par des sabords spéciaux. La barque du saint est bientôt envahie ; l'un, armé d'un luth, gesticule sur le cheval ; les autres, parmi lesquels on remarque un diable habillé de la défroque caractéristique du diable des Mystères, se querellent et tirent même leur couteau. C'est dans ce sport nautique peu fait pour des béquillards et qui, analogue à des jeux populaires existant encore, devait faire la joie de ses contemporains, que Bosch a trouvé les éléments pittoresques de son œuvre ; pour la compléter il y a ajouté au second plan une joute, nautique aussi et probablement d'origine identique, entre deux chevaliers dont l'un représente encore Martin, et, plus loin, une barque chargée de tonneaux dont le vin, selon une coutume qu'on retrouve dans le *St. Martin* de Bruegel et que nous étudierons dans un autre chapitre, est dégusté à jet continu par d'autres mendiants et malingreux.

Une inspiration venue de représentations et de jeux populaires semblables se décèle encore dans une autre composition de Bosch qui ne semble nous être conservée que par une tapisserie du Palais de Madrid, *St. Antoine partant pour la retraite*. Tandis que sous forme de malingreux des diables se couchent à terre pour barrer la route au cheval monté par le saint, on voit au second plan un champ-clos où des hommes couverts d'armures luttent à l'aveuglette contre un sanglier qui les bouscule, les embarrasse dans la corde qui lui lie la patte et les culbute à la grande joie du public entourant la lice. Cette dernière scène, que Bruegel a peut être été tenté d'imiter et que nous croyons pouvoir identifier avec les *Aveugles à la chasse au sanglier* de Bosch acquise par Philippe II, selon les

Inventaires espagnols, des héritiers de Philippe de Guevara (1) se rapporte peut être tout comme la précédente à St. Martin vu qu'on y voit, le tonneau, les estropiés, le banquet de mendiants, et jusqu'à l'épisode du Mystère de ce saint où l'aveugle et le paralytique tremblent de la peur d'être guéris malgré eux. Plus vivement encore que la première elle apparait comme un véritable document de folklore greffé sur un sujet de piété.

Bruegel employa à son tour cette documentation si étrangement mêlée de mysticisme, de réalisme, et d'actualité.

Quand il peignit son *St. Martin*, il l'entoura aussi, nous le verrons plus tard, de la représentation de coutumes populaires observées le jour de la fête du Saint et analogues à celles rappelées par Bosch. Mais depuis Bosch l'idée réaliste a déjà évolué : la composition, moins bizarre, est plus franchement anecdotique : Bruegel n'a plus aucune prétention à faire un tableau de piété ; il pose en plein milieu de la composition l'immense tonne de vin, distribué aux mendiants, prémice du cellier qu'à la *St. Martin* de Novembre on vient de rouvrir pour la nouvelle cuvée ; il montre la foule de mendiants et d'estropiés, pittoresque dans ses ébats et ses bousculades, tandis qu'il relègue comme un hors-d'œuvre sur le côté de la composition, St. Martin chevauchant son cheval blanc traditionnel ; ce n'est plus qu'un tableau de mœurs puisé à la même source que le *Combat de Carême et de Carnaval* du Musée impérial de Vienne.

Déjà, on avait utilisé avant Bosch, en sculpture, en gravure, en peinture même, les estropiés et les mendiants comme éléments pittoresques. Le graveur E. S. ou maître de 1466, le graveur W. A., le maître de 1480, que nous avons déjà mentionnés, se sont tour à tour plus à décrire dans leur *St. Martin partageant son manteau*, le délabrement corporel de quelque malheureux cul-de-jatte.

Un réaliste aussi curieux et aussi raffiné que Bosch, après avoir collectionné les têtes et les physionomies exceptionnelles, devait s'arrêter avec complaisance à ce genre de sujets, noter les formes extraordinaires et le pittoresque terrible des innombrables malingreux exposant aux regards des passants dans les kermesses et les pélerinages, comme cela se pratique encore de nos jours, leurs membres rongés par la lèpre ou desséchés par les maladies

(1) V. Justi. Ouvrage cité p. 141, 143.

rachitiques. Bosch n'y avait pas manqué, et, suivant sa coutume, il avait même développé à leur intention, nous venons de le voir, des sujets religieux, tel que celui de *St. Martin*, où ils étaient déjà introduits. La variété de ces malingreux n'était pas due au hasard et à l'imagination. Pour la réaliser Bosch n'avait pas épargné les études d'après nature ; il devait même avoir réuni dans ses cartons une véritable galerie d'estropiés. Une feuille du Cabinet des dessins de la collection Albertine à Vienne, gravée par Pierre van der Heyden avec la signature de Bosch, qu'un graveur monogrammiste de la fin du XVI[e] siècle, nous a conservé, nous montre tout une série d'études où il est aisé de voir avec quelle imitation scrupuleuse, réaliste et servile du modèle, et dans quel esprit Bosch copiait ces monstres humains : c'était surtout les manifestations des forces mystérieuses détruisant l'harmonie du corps, les formes imprévues, les attitudes extraordinaires qui l'attiraient. Son réalisme, en cela était tout extérieur : il n'avait cure des tristes conditions de vie de ces malheureux, de leurs souffrances ou de leurs joies ; pour lui comme pour le médecin ils n'étaient que des « sujets » curieux.

Il n'en fut déjà plus de même avec Corneille Metsys. Ce fils de maître Quentin, préféra représenter ces gueux dans leur milieu normal et s'intéresser à leurs mœurs. Leur vie, leurs conciliabules, leurs querelles au bord des grands chemins, d'où les fameuses ordonnances de Charles-Quint sur la mendicité et le vagabondage ne parvinrent guère à les chasser, leur repas en groupes au seuil des granges sont reproduits dans ses gravures avec moins de caractère pittoresque mais plus de sympathie. Les douze couples de sa suite des *Danseurs Boiteux* sont une simple contre-partie des *Danses de Paysans* gravées à la même époque en Allemagne par Beham ; estropiés, manchots et jambes de bois, lépreux, paralytiques et béquillards s'y tiennent qui par une manche vide, qui par le pan du manteau, pour former à la suite de musiciens assortis, un curieux cortège d'infirmités humaines. Loin de remplacer le caractère que Bosch y aurait mis, la drôlerie elle-même y est à peine sensible : si Bosch avait su représenter ses gueux avec verve dans son mélange de mysticisme et de réalité, Corneille Metsys, déjà imbu d'influences italiennes, leur donnait trop peu d'accent tout en les plaçant dans les incidents de la vie ordinaire.

Quant à Bruegel, il ne paraît pas s'être fort attardé à peindre les estropiés par plaisir. Ce genre de pittoresque était en somme

trop superficiel et trop peu susceptible d'expression. Bruegel a pu, à la suite de Bosch, utiliser les malingreux à la formation des monstres diaboliques, comme dans la gravure de la *Colère ;* il a pu les peindre dans un de ses premiers tableaux, le *Combat de Carême et de Carnaval;* dans les *Culs-de-jatte* du Musée du Louvre il a même pu reprendre à part leur groupe (ainsi qu'il est arrivé pour plusieurs autres du même tableau, véritable programme de son œuvre postérieur, notamment pour la *Mascarade d'Ourson et de Valentin* et pour la parade de bohémiens connue en iconographie sous le titre de *Noces de Mopsus et de Nisa*) ; mais il est visible que la force et la profondeur de son observation réaliste lui permettait trop facilement de s'adresser à une nature plus simple et de caractériser des formes moins exceptionnelles pour qu'il s'intéressât à la rareté des formes extérieures aussi vivement que s'y complaisait Bosch.

L'indice de cette préférence de Bruegel pour l'expression des physionomies plutôt que pour la forme rare et extraordinaire, se découvre très facilement jusque dans les culs-de-jatte du Louvre. On pourrait s'étonner que sans les avoir transportés dans un sujet étranger, sans même les avoir représentés dans une action bien déterminée, à moins qu'il ne s'agisse ici d'un proverbe, Bruegel ait fait de ces avortons un tableau d'une verve si particulière. Arrêtés en conciliabule, grouillant sur le gazon d'un sentier ou d'une impasse de banlieue, (peut être aux environs d'un couvent, ainsi que Vinckeboons en a représentés plus tard dans un tableau du Musée de Dresde, et comme on en voit encore au revers de la petite diablerie anonyme de *St. Jacques et Hermogène*, au Musée de Valenciennes), parés de symboliques queues de renards ou de blaireaux et de bonnets singuliers ornés d'images de pèlerinage, le regard à la fois défiant, rusé et cynique, ils ont surtout une expression et une vie intérieure qui suppléent à l'absence d'action ou de signification littéraire. L'œuvre, datée de l'avant-dernière année de la vie du maître, prend un aspect tout moderne dans sa simplicité de composition et malgré ses proportions de miniature : c'est un morceau de peinture extraordinaire dont la vie débordante supplée à tout autre intérêt. Certes, on y trouve une simplicité de ligne et de modelé que va emprunter Ostade, des touches spirituelles qui présagent déjà Teniers ; on y sent le pittoresque tragique de Brouwer ; malgré la liberté pittoresque de certains frottis, on y entrevoit aussi le soin des petits maîtres hollandais ; mais avant tout on

oublie vite la monstruosité pittoresque pour ne voir que l'humanité pitoyable : Bruegel s'est intéressé, ici comme dans ses *Aveugles* du Musée de Naples, à la vie morale de ses modèles bien plus encore qu'à leur misère physique ; son réalisme s'est haussé ainsi à la hauteur d'une documentation sociale. De nos jours et pour certains peintres cette recherche s'appellerait « caractérisme ».

Ce respect du caractère réel se retrouvait d'ailleurs, à la même époque, chez Corneille Enghelrams un peintre en détrempe de Malines. Celui-ci, au témoignage de van Mander, aurait établi avec soin dans un tableau de l'église Saint Rombaut, représentant les *Œuvres de miséricordes*, sujet choisi par Bruegel pour symboliser la *Charité* dans sa suite des Vertus, la distinction entre les vrais pauvres et les mendiants de profession, habillés de guenilles la vielle au dos.

On peut croire que ce sont surtout les circonstances, comme nous le verrons au chapitre suivant, qui amenèrent Bruegel à aborder les sujets de diablerie, un champ où il n'y avait plus rien à glaner après Bosch et les Drôles qui l'imitèrent. L'esprit du maître n'était guère tourné vers le mysticisme ; nous verrons précisément, en étudiant ce que van Mander rapporte de sa vie, qu'il aimait assez à mystifier les gens superstitieux. Aussi les diableries qu'il a faites n'ont elles rien autre de commun avec celles de Bosch que l'usage du procédé créé par celui-ci. La poésie moyen-âgeuse que l'artiste de Bois-le-Duc leur communiquait ne s'y retrouve guère : à l'exception d'une de ses premières œuvres, la *Descente du Christ aux limbes,* inspirée de l'Evangile apocryphe dit de Nicodème, aucun de ses sujets fantastiques, ni le plus impressionnant et le plus terrible tableau qui ait jamais été peint, le *Triomphe de la Mort*, inspiré peut être dans certaines de ses parties d'une œuvre de Jérôme Bosch, traitant d'ailleurs un sujet différent (1), ni la suite gravée des *Péchés Capitaux*, ni la *Dulle-Griet*, de la collection Mayer-Van den Bergh, ne sont vraiment des représentations infernales, mais plutôt des allégories puisées dans la folklore contemporain ; et quant à la *Chute des Anges* du Musée de Bruxelles, malgré son inspiration évidente de Bosch il faut surtout y voir une fantaisie, un délassement d'esprit plutôt qu'une œuvre sincèrement mystique.

---

(1) Voy. Van Mander. *Livre des Peintres*. Ed. Hymans, T. I, p. 170, note 4.

L'esprit inquiet de Jérôme Bosch en conduisant la peinture en tant de directions nouvelles, avait saisi avec empressement dans la diablerie l'occasion de se livrer à son goût pour les raretés tant dans le sujet que dans la mise en scène. Traducteur respectueux des sujets pieux, il s'était contenté de développer comme scènes principales certaines parties accessoires des sujets traditionnels, mais il n'en avait pas dénaturé la signification. Malgré ses appétits d'innovation, il n'avait pas suivi ce mouvement littéraire qui, vers le milieu du XVe siècle, transférait du diable à un personnage allégorique de la Mort, dérivation du symbole si clairement exprimé dans le *Dict des Trois morts et des trois vifs*, le rôle effrayant d'exécuteur des hautes œuvres divines.

Au moment où les *Danses des morts* devenaient en littérature, dans la *Danse aux Aveugles* de Pierre Michault, la Danse des Humains devant la Mort, au moment où le même poète de cour, secrétaire du futur Charles le Téméraire, composait encore le *Pas* ou Tournoi de *la Mort* pour exprimer cette idée, l'innovation s'était déjà manifestée dans la peinture en différents *Jugements Derniers*, tels que celui de l'Ermitage donné aux Van Eyck et celui du Musée de Berlin donné à Pierre Cristus, où la Mort planant de ses membres étendus sur le gouffre infernal en parait le personnage principal.

Mais cette idée n'avait pas de racines populaires, et Bosch n'y avait pris garde. Pour trouver les éléments de développements pittoresques nécessaires à la mise en scène de ses diableries que ne possèdent guère les livres saints, il s'était adressé aux traditions apportées au peuple par les sermons et les Mystères, il était remonté à la littérature du moyen-âge qui en était la source : le *Voyage de St. Brandan à la recherche du Paradis terrestre,* le *Purgatoire de St. Patrick,* les récits de la *Légende Dorée*, les *Visions du Chevalier Tondal* et *d'Owen* (1). C'était d'ailleurs le moment où l'imprimerie vulgarisait dans les premières éditions de cette littérature et des Mystères eux-mêmes, les descriptions des supplices et des panoramas infernaux, des îles et des jardins purificateurs, si analogues à l'Enfer et aux Jardins édéniques du triptyque de Bosch à l'Escurial et surtout au *Jugement dernier* de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Ces paysages épouvantables aux ciels de feu et de fumée, aux mystérieux horizons marins bordés d'îles sinistres

(1) Voy. Dollmayr. Ouvr. cit. p. 301 et suiv.

et de châteaux diaboliques silhouettant leurs ruines au milieu des gerbes de flammes de l'incendie éternel ; ces monstres flottant à la surface des eaux, ces damnés encagés comme des écureuils dans des roues, jetés sur des arbres aux longues branches pointues comme des épines qui les empalent, pilés sous des meules, rougis, martelés et recuits au feu d'une forge, ces roues de moulin emportant dans leur mouvement circulaire des criminels tour à tour plongés dans le feu et dans l'eau glacée qu'on retrouve dans la *Descente aux Limbes* de Bruegel ; ces supplices donnés en spectacle au Grand Diable siégeant, en proie lui même aux flammes infernales, sous un pavillon princier ; ces monstres géants avalant et digérant certaines catégories de damnés ; ces tortures des damnés punis par où ils ont péché, gourmands condamnés à une indigestion perpétuelle, bouillis dans de grandes marmites, fumés comme jambons ou rôtis à la broche, au feu de la cuisine infernale, batailleurs et colériques écrasés sous d'énormes engins de guerre, voluptueux enfoncés dans des étangs fangeux en compagnie de répugnantes grenouilles géantes, joueurs cloués de la main droite à leur table de jeux, tout cela n'est que la mise en scène de cette littérature mystique. Et ainsi se vérifie, plus justement que la première, cette autre assertion de Renouvier que « l'origine de cette drôlerie est encore gothique dans les enchanteries et les diableries, qui avaient tenu trop de place dans l'art du moyen-âge pour ne pas avoir leur peintre à la Renaissance ».

Si les diableries de Bosch trouvent leur explication dans les légendes de son temps et dans la littérature du moyen-âge, la bizarrerie de ses diables eux-mêmes, tels que Bruegel les lui emprunte souvent, n'est pas non plus aussi déréglée qu'elle le paraît à notre moderne scepticisme. Toutes ces combinaisons hétéroclites, ces licences mêmes sont du pur réalisme mis au service du mystère de l'invisible et de l'inconnaissable ; la simple fantaisie ne préside pas plus à l'invention de ces détails qu'à la composition de l'ensemble.

Le type des démons avait au moyen-âge participé des figures du nègre ou du singe. Mais pour les rendre plus odieuses on avait successivement agrémenté ces figures anthropomorphes d'accessoires étrangers ; les pieds avaient été remplacés par des serres d'oiseaux de proie, la tête s'était hérissée d'une crinière courte qui se confondait parfois avec le collier de plume du coq ; la face s'était compliquée tantôt du bec d'un oiseau de proie, tantôt du mufle d'un animal carnassier, hyène ou chacal ; le ventre s'était formé d'un

second visage grimaçant. C'est sous cette forme qu'on trouve les diables représentés dans les peintures du XVe siècle, dans les suites d'estampes xylographiques qui précédèrent l'invention de l'imprimerie, *Speculum humanæ Salvationis, Ars moriendi,* etc. et même encore dans des œuvres dont Bosch passe, à tort, pour l'inventeur : les diableries gravées par Allaert du Hameel, l'architecte des églises de Bois-le-Duc et de Louvain. Moins harmonieuses que celles des êtres fantastiques créés par l'imagination des Egyptiens, semblables plutôt aux combinaisons qu'Horace donne comme modèle du ridicule, ces formes extraordinaires, loin d'être des caricatures, n'étaient cependant, comme les premières, que des formes symboliques, le symbole de l'état de révolte et du désordre moral de l'ange déchu.

L'incohérence apparente de ces formes avait déjà provoqué l'imagination de Schongauer. Bosch, toujours documenté de formes rares et curieuses observées dans la nature, y avait trouvé un vaste champ d'activité. Tantôt il supprimait la tête du démon traditionnel et ne laissait à celui-ci pour toute physionomie que le ventre au visage grimaçant ; tantôt il lui donnait un bec de spatule qu'il troquait bientôt pour une clarinette ; tantôt sur un corps d'estropié il posait la tête décharnée et vide d'un animal ; tantôt enfin une heureuse hardiesse le poussait à un symbolisme quasi réaliste dans ses figures de diables et pour les exprimer il employait, en des synecdoques et des métonymies picturales empruntées aux réalités les plus proches, de curieuses associations d'idées sur l'essence des êtres.

A côté des figures d'animaux et d'insectes venimeux, scorpions, crustacés, taons, moustiques de proportions formidables représentant peut-être dans le volet du *Chariot de Foin* de l'Escurial les mauvais anges précipités du ciel (1) mais symbolisant plutôt les maux terrestres dont sont punis Adam, Eve, et leurs descendants, on voit Bosch utiliser ses croquis de malingreux pour composer d'horribles démons, et les compléter de façon imprévue, mais toujours justifiée, d'emprunts faits aux règnes végétal ou animal, et même aux produits de l'industrie. A des formes précises de poissons, de plantes, d'écrevisses, d'oiseaux exotiques, d'insectes, il unit par des comparaisons déconcertantes celles de choses inertes. D'objets de vannerie, de machines métalliques, d'armes, de harnais de guerre, il fait des êtres vivants couverts de carapaces ou de

(1) Voy. Justi. Ouvr. cit. p. 132.

coquilles ; d'ustensiles de ménage, d'outils de métier, il fabrique des instruments de supplice, avec un génie de renouvellement et de pittoresque extraordinaire, une facilité d'assimilation et de comparaison sans égale. En somme tous les éléments dont Bosch compose ce symbolisme, avec une extraordinaire vivacité de coup d'œil, il est vrai, sont précisément les seuls qui soient à la portée de l'imagination populaire.

Sa mise en scène des sujets, en dehors de celle qui provient de la littérature mystique dont nous avons parlé plus haut, *Punition des péchés en Enfer, Tentations de Saint Antoine* et de *Saint Jérôme, Saint Christophe*, ne l'est pas moins. On le remarque notamment dans certaines représentations de paraboles et de comparaisons tirées des livres saints. Le *Chariot de Foin*, illustration de la parole d'Isaïe sur les vanités du monde, « *Toute chair est comme foin et sa splendeur comme fleur des champs* », est un curieux exemple de l'ingéniosité avec laquelle Bosch savait trouver et développer des sujets dignes de ses conceptions. Développant la comparaison, l'artiste a voulu montrer le chariot, symbole du monde, chargé de sa récolte d'herbes desséchées ; il l'a peint entouré de la convoitise de la foule d'humains de toutes conditions qui se trouve habituellement dans les Danses de morts, rois et moines, bourgeois et magistrats, élégantes ou paysans ; et, pour en complèter le symbolisme, il l'a placé sous la conduite des démons, en montrant même, dans un volet du triptyque, la grange infernale vers laquelle ils le dirigent. Cette liberté devait bientôt être imitée : Van Mander cite un tableau de Frans Verbeeck, peint pour l'église Sainte Catherine de Malines, où dans une diablerie appliquée avec un goût semblable à la parabole *de la Vigne et des Sarments*, des démons étranges rassemblaient les sarments morts destinés au feu éternel (1). La licence allait suivre de telles libertés, et dégénérer en drôlerie.

Malgré leur nouveauté audacieuse les diableries pieuses de Bosch étaient douées d'assez de sincérité pour pénétrer dans des milieux d'où toute irrévérence satirique ou toute drôlerie les eut fait exclure. Après le *Jugement dernier* commandé par Philippe le Beau, dont on veut retrouver la copie à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (2), on en mentionne une, en 1516, chez Marguerite

(1) Van Mander. *Livre des Peintres*, éd. Hymans. T. I, p. 256.

(2) Gust. Glück. *Zu einem bilde von H. Bosch in den Figdorschen sammlung in Wien.* Jahrbuch der Königlich Preuszischen kunstsammlungen, T. XXV, p. 181.

d'Autriche à qui elle avait été donnée par une femme de chambre d'Éléonore (1), reine de Portugal, la future femme de François I, et une autre, en 1521, chez le Cardinal Grimani (2); Philippe II en avait acquis plusieurs, nous l'avons déjà dit (3) et le couloir menant à la salle du terrible Conseil des Dix à Venise en était même orné (4). Il faut donc bien supposer que dans ces œuvres on trouvait, au XVIe siècle, un équilibre certain entre la gravité des sujets et la recherche de singularité qui s'y voyait.

Cet équilibre n'était cependant dû qu'à certaines dispositions personnelles de Bosch ; la moindre évolution devait le rendre instable ; toute atteinte à la naïveté de ce mysticisme devait détruire la conviction de l'œuvre d'art. Aussi, plus faciles à pasticher par leur formule que toutes les autres compositions du maître, les diableries, sous la main des imitateurs de Bosch, furent elles bientôt transformées en drôleries et traitées en sujets amusants. Au XVme siècle, la diablerie avait servi déjà dans les Mystères à tempérer la longueur et la fatigue des représentations, et dans ce but on l'avait introduite dans des scènes qui ne la comportaient pas nécessairement comme la Nativité, la Résurrection de Lazarre, la Mort de Judas, la Décollation de Saint Jean-Baptiste, les scènes de l'Histoire des Apôtres. Maint peintre suivit cet exemple en s'emparant du système de Bosch, sans en avoir le génie, l'exploita par jeux d'imagination plus que par piété ou l'appliqua enfin aux sujets mythologiques. L'esprit burlesque des Farces remplace le symbolisme audacieux ; les légendes pieuses cèdent la place aux inventions de la sorcellerie ; et, d'effrayantes et d'édifiantes, les diableries deviennent plaisantes, fantaisistes et même obscènes. En même temps, le nom de Bosch s'emploie comme un terme collectif pour désigner le genre. Van Mander lui-même, dans les premières années du XVIIe siècle, partagea cette manière de voir, lorsqu'il attribue à Bosch un *Enfer* rempli de figures comiques parmi lesquelles le Christ sauvant les patriarches et Judas essayant de s'esquiver mais retenu au moyen d'une corde par les diables.

Une autre cause de cette évolution dut être la préoccupa-

---

(1) Voy. Inventaire de Marguerite d'Autriche. *Cabinet de l'Amateur*, 1842. T. I, p. 216.

(2) *Notizie d'opere di disegno*, publicata da Jacopo Morelli. Ed. Fizzoni, p. 196.

(3) Voy. Justi. Ouvr. cit.

(4) Ant. Mar. Zanetti. *Descrizione di tutte le publiche pitture della cita di Venezia* 1733, p. 109.

tion de plus en plus grande qui, dès le temps même de Bosch, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe siècle, produisait d'innombrables procès de sorcellerie, occasionnait la publication du terrible *Malleus Maleficarum* en 1483, et de la Bulle d'Innocent VIII du 5 décembre 1484. Peut-être Bosch lui-même subit-il cette influence : les inventaires espagnols mentionnent en effet sous son nom une *Sorcière* et un *Maître Sorcier* qu'on n'a d'ailleurs pas encore identifiés.

Dès lors, les scènes infernales et les scènes de sorcellerie se multiplient dans la peinture avec des détails horribles ou grotesques sous l'effort de toute une école. A côté de Jean Bellegambe (1) qui conserve dans la fournaise infernale de son *Jugement dernier* du Musée de Berlin (n° 641) les traditions où puisait Bosch, des artistes plus anciens que Bruegel, tels que l'auteur de la *Tentation de St. Antoine* peinte en détrempe du Musée Impérial de Vienne (n° 970), dont nous parlerons plus loin, Jean Mandyn, Pierre Huys, à Anvers, Frans Crabbe van Espleghen et Frans Verbeeck, peintres en détrempe, à Malines (2), et nombre de contemporains pratiquent le genre avec plus ou moins de fantaisie.

Chronologiquement il faut noter avant tout autre Jean Mandyn qui, au témoignage de Van Mander faisait ainsi que Verbeeck, des diableries dans la manière de Bosch. Mandyn fut à la fois le contemporain de Bosch et de Bruegel : âgé de quatorze ans à la mort du premier, il n'était l'aîné du second que d'une vingtaine d'années et mourait à Anvers douze ou quinze ans avant lui (3). La manière de Mandyn, beaucoup plus fantaisiste que mystique, a été décrite par Dollmayr d'après l'un de ses uniques tableaux signés, une *Tentation de Saint Antoine* existant dans la Galerie Corsini à Florence (4). Nous nous bornerons à en constater la fantaisie banale, maniérée et sans conviction : le grand buisson de ronces et de roseaux dont est orné, comme d'un plumet, le chaume où s'abrite le saint, l'abus de filaments perlés dans la végétation, dans les objets inertes, comme dans les personnages, en sont des signes palpables.

H. Dollmayr avait aussi attribué à Mandyn la diablerie du

---

(1) DEHAISNES. *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, p. 161.

(2) Voy. VAN MANDER. *Livre des peintres*, Ed. et notes de H. Hymans. T. I, pp. 256 et 257.

(3) VAN DEN BRANDEN. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 159 et p. 162

(4) H. DOLLMAYR. Ouvr. cit. p. 293.

Musée de Douai, les *Tribulations de Job*. Mais on constate dans ce dernier tableau moins de fantaisie et de puérilité dans la conception et plus de caractères vraisemblables que dans le tableau de Florence. Job, nu et couvert d'ulcères, est assis près de sa femme qui, debout, semble le menacer ; il détourne la tête et son regard rencontre des grotesques infernaux qui s'approchent pour le tourmenter ; l'un de ceux-ci, gras, les traits forts, sonne d'une trompette ; un autre, renversé sur le dos, le corps dans une ruche d'abeilles, la tête coiffée d'un turban, joue du luth avec les pieds ; la troupe se complète d'une femme jouant des timbales et d'autres personnages à peine fantastiques. Paul Mantz en comparant cette œuvre à une *Tentation de St. Antoine* signée en toute lettre du nom de Pierre Huys et datée de 1547, qu'il possédait, y avait retrouvé suffisamment les mêmes caractères distinctifs pour l'attribuer à ce maître et cette attribution paraît maintenant généralement admise (1). Pierre Huys, graveur lui-même, était le frère de ce Frans Huys qui, quelques années plus tard, allait travailler le premier à la vulgarisation des œuvres de Bruegel et graver notamment ses *Patineurs* devant la Porte St. Georges à Anvers, ainsi que sa suite de *Vaisseaux* et sa *Vue de Messine*.

La période comprise entre la mort de Bosch, en 1516, et la maîtrise de Bruegel, en 1551, produisit encore d'autres peintres de diableries dont on s'essaie seulement à débrouiller les personnalités. On a assigné sans preuves à Henri de Bles, à côté de tableaux comme le *Chemin du Calvaire* de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne où l'on trouve unis au paysage des groupes de figures conçus dans le genre de Bruegel, dont il serait alors un précurseur immédiat, des *Tentation de St. Antoine*, notamment celle du Musée Correr à Venise, où par l'évolution de certains détails, mal compris, des diableries classiques, la fantaisie est poussée aux limites de l'horrible. Au pied d'un gros arbre situé au milieu de la composition et dans les branches duquel une chaudière cuit vif le compagnon habituel du saint, une matrone coiffée de belles cornes de cerf présente au saint deux femmes nues. Plus loin, au bout d'une perche, est placée une tête coupée. A droite, rôtit à la broche une grande oreille humaine, détachée d'une grande tête en décomposition dont les yeux et la bouche grouillent de lézards et dont le crâne, par une fissure, laisse voir toute une nichée de

(1) L. Gonse. *Les chefs d'œuvre des Musées de France. Peinture.* 1900, p. 117.

chouettes. A gauche, dans les flammes, l'entrée de la cité infernale et un monstre, sorte de phoque encapuchonné, dont la bouche et les oreilles semblent habitées par des diables (1).

Un tableau de composition analogue, appartenant à un amateur bruxellois, M. Cels, et de manière fort proche de celle du Mandyn de Florence figurait à l'Exposition des Primitifs de Bruges. A côté d'un arbre desséché où pendent des débris humains, un bateau-poisson enflammé y a pour toute voilure à son mât une grande oreille percée d'une flèche. Derrière la scène de la tentation du saint, composée d'une vieille, d'une femme nue, et d'un démon grotesque, se voit comme dans l'œuvre précédente une grande tête renversée, décomposée et à moitié rongée, pourvue aux oreilles de bras et de jambes maintenant la bouche ouverte. Par celle-ci, par le nez, et par les yeux d'où sortent des flammes, circulent des lézards et de petits diables.

On peut rapprocher encore de ces œuvres une *Descente du Christ aux Limbes*, du Musée Impérial de Vienne (n° 652), que M. von Frimmel a voulu attribuer à Gilles Mostaert et où est représentée, à la porte de l'enfer, la lutte entre Jésus et les démons décrite dans l'Évangile apocryphe de Nicodème. On y voit en effet une immense tête, également accolée de jambes et de bras dont le seul office semble être d'ouvrir, autant que possible, une énorme bouche abritant des instruments de supplice et une foule de damnés.

Toutes ces têtes gigantesques sont des déviations évidentes, mais des plus fantaisistes, de la traditionnelle « gueule de l'enfer » des siècles précédents que la machination théâtrale des Mystères avait encore conservée au XVIe siècle et qu'on retrouve au contraire presqu'intacte dans la *Descente aux Limbes* et dans la *Dulle Griet* de Bruegel.

Une composition gravée par Pierre van der Heyden et éditée par Jérôme Cock en 1556, renferme encore un détail de ce genre. Cette pièce, sans nom d'inventeur, tour à tour attribuée à Bosch et, plus vraisemblablement, à Bruegel qui, en tout état de cause, en a probablement préparé le dessin pour le graveur, est encore une *Tentation de St. Antoine*. On y voit flotter sur la mer un esquif infernal de la forme d'une immense tête aux yeux bardés de de chassis à petits carreaux, aux lèvres laissant échapper, comme

(1) J. Helbig : *Histoire de la Peinture au Pays de Liège*. Liège, 1873, p. 119.

d'un bateau moderne, un jet de vapeur et de fumée, mais le fantastique n'y a rien des horreurs qui précèdent.

Avec Gilles Mostaert, l'élève de Mandyn et le contemporain de Bruegel, la diablerie perd ses derniers caractères de conviction, et devient vraiment burlesque et satirique : Mostaert, si l'on croit Van Mander, se serait représenté lui-même, dans un *Jugement dernier*, en enfer, jouant aux dés avec ses compagnons de débauche (1). Il est vrai que le même artiste traita d'autres sujets avec plus d'irrévérence encore, peignant tantôt une Vierge sous l'aspect d'une courtisane, pour se venger d'un espagnol qui la lui avait commandée et ne le payait pas à son gré ; tantôt composant une *Cène* où l'on se battait et qu'il savait modifier en en lavant certaines parties peintes en détrempe.

Il était impossible que l'esprit positif de Bruegel, tel que nous le connaissons déjà, s'abandonnât complétement soit au mysticisme de Bosch, soit à la fantaisie des faiseurs de diableries de son temps. Le genre étant à la mode, il y sacrifia, mais en le ramenant bientôt à des manifestations moins abstraites et plus sérieuses. Sans anticiper sur l'étude de l'évolution apportée par le temps dans la manière de Bruegel, force est de remarquer dès maintenant que, s'il a produit quelques diableries très semblables à celles de ses prédécesseurs, il a cessé bien vite de leur emprunter autre chose que leurs personnages et leurs paysages fantastiques, dont, entrant dans un autre goût du temps, il s'est mis à composer des sujets plus allégoriques que dogmatiques.

Certes la composition de la gravure du *Jugement dernier* a pu être confondue avec celle du *Jugement dernier* d'Allaert du Hameel ; et la *Descente du Christ aux Limbes* a quelques analogies avec des compositions de Bosch et de ses imitateurs. Mais, par contre, la suite gravée des *Péchés Capitaux* montra bientôt une manière plus personnelle d'user de la diablerie. Dans ces compositions il ne s'agit pas de scènes infernales, et le diable ne joue guère le rôle de justicier ; l'esprit en est plus terrestre et plus réaliste ; au lieu de la punition des pécheurs morts par les démons, telle que l'a peinte Bosch, Bruegel y représente surtout la tentation des vivants et de la pratique même du péché. A part un goût général et quelques remplissages décoratifs empruntés au maître de Bois-

---

(1) Un tableau analogue où l'on voit des damnés jouer aux cartes et se livrer aux plaisirs de la table dans l'antre infernal se trouve au Musée d'Amsterdam.

le-Duc, les allures fantastiques des personnages, des bâtiments et du paysage y sont déduites spontanément de la synthèse allégorique du sujet. Se servant du même système naïf de juxtaposition de scènes qu'il appliquera encore dans sa suite des *Vertus*, dans sa grande composition de la *Patience*, dans sa *Kermesse de la Saint Georges*, gravées par Pierre van der Heyden, ainsi que dans des peintures synoptiques encore plus complexes telles que le *Combat de Carême et de Carnaval* et les *Jeux d'Enfants* du Musée impérial de Vienne, et qu'on retrouve jusque dans ses grands paysages du même Musée, il fait dans chacune des planches de la suite, au moyen de groupes de figures que rien ne relie entre elles, un simple exposé de toutes les formes sous lesquelles le péché se traduit.

On pourrait envisager, peut-être, comme satiriques ces représentations fantastiques des péchés, à cause de la représentation des conséquences funestes les plus matérielles et les plus immédiates qui les accompagne. Mais il faut remarquer, cependant, que les formes fantastiques ne se retrouvent pas dans toutes les compositions de la suite des Péchés indistinctement, et qu'on les aperçoit au contraire dans une des compositions de la suite des Vertus, la *Force ;* elles ne sont donc pas liées à une intention comique ou satirique et n'existent que par un effet logique, mais absolument contingent, tout comme les représentations de proverbes qui les accompagnent quelquefois, de l'exposition du sujet. Une curieuse composition de Bosch gravée par Pierre van der Heyden, l'*Assaut d'un Eléphant* de guerre par des personnages armés d'une façon fort fantaisiste, présageait déjà cette allégorie fantastique. Bosch voulait exprimer dans cette composition, dont le tableau original était sans doute l'*Eléphant* cité dans l'Inventaire du palais de Madrid fait après la mort de Philippe II (1), l'antithèse d'une vertu et d'un vice, la Patience victorieuse de la Témérité : l'éléphant, en effet, se rencontre quelquefois, en certaines œuvres de Martin Heemskerk notamment, comme le type de la Patience triomphant sans difficultés de toutes les attaques téméraires. Dans l'*Éléphant* comme dans les *Péchés* le fantastique des formes ne sert qu'à mieux marquer la signification symbolique de la composition.

Dans la *Gourmandise*, un personnage enfermé dans une singulière construction de chaume est traversé à la hauteur du cou et des mâchoires par une manivelle et des engrenages qui sem-

(1) Voy. Justi, ouvr. cit., p. 143.



La Paresse

Dessin à la plume, 1557

pour la suite des Vices *gravée par Pierre van der Heyden et éditée par Jérôme Cock en 1558*

(Albertina-Sammlung, Vienne)

blent le transformer en une machine à avaler ; une tête en forme de moulin à vent reçoit indéfiniment, la bouche ouverte, les sacs de nourriture que lui montent des garçons meuniers ; un homme, suivant une plaisanterie fréquente au XVIe et au XVIIe siècles, porte son ventre proéminent sur une brouette ; un diable soigne d'une façon touchante l'indigestion d'un ivrogne, tandis qu'autour d'une table d'autres démons, dont l'un a l'aspect d'un porc habillé d'un manteau à capuchon, excitent enfin des gens, parmi lesquels la personnification de la Gourmandise, à l'abus de la boisson et de la nourriture. La *Paresse* est caractérisée, à son tour, soit par des dormeurs, à qui des diables apportent des oreillers, suivant le proverbe flamand : « la paresse est l'oreiller du diable », ou qui mangent, promenés dans des lits à roulettes ; soit par des limaçons et des escargots. Un personnage, suspendu au milieu de rouages d'horlogerie dont il personnifie la sonnerie, frappe de son marteau la cloche de réveil ; plus loin un immense cadran ayant pour aiguille un bras humain, forme la façade d'une construction fantastique ; il n'est même pas jusqu'à la paresse d'entrailles d'un bonhomme abrité sous un toit de chaume, qui ne trouve place, une place toute rabelaisienne, dans la composition. On ne peut nier que ce soient là des détails bien concrets pour des allégories et des diableries véritables.

Le simple réalisme de Bruegel dans la diablerie s'est manifesté d'une façon encore plus caractérisée, postérieurement à la représentation des *Péchés* et vers la fin de sa vie. Ses deux compositions sur la lutte surnaturelle entre *Hermogène et St. Jacques* ne sont en réalité, l'une, qu'une scène de sorcellerie, l'autre, qu'une séance de magie blanche. Dans l'une c'est, autour de l'avortement des enchantements du magicien et de l'explosion de ses mixtures infernales, la mise en œuvre de toutes les prescriptions de la sorcellerie au XVIe siècle : le bouillon d'os de mort, les chats, les singes et les crapauds faisant cercle autour du feu, les sorcières partant par la cheminée pour le sabbat et chevauchant des manches à balai, des boucs ou des dragons. Dans l'autre la diablerie n'est plus que la magie des bateleurs de foire ; on y remarque l'installation du décapité ressuscité, disposée comme elle l'est encore de notre temps ; on y trouve sur la corde raide, déguisé en diable, le danseur de corde, son balancier à la main ; on y voit un montreur de marionnettes, un faiseur de tours de gobelets, un dresseur de chiens, un singe jonglant avec des assiettes, des acrobates faisant, le poignard

à la main, des sauts périlleux, un clown, ou plutôt pour ne pas commettre d'anachronisme, un fou passant à travers des cerceaux. Au-dessus de la scène, enfin, une enseigne parlante, résumant les exercices de la troupe, montre combien grande est la sincérité de Bruegel en transposant ici l'une où l'autre de ces scènes de Mystères où le rôle des diables était confié a des acrobates.

Si nous examinons maintenant les corps que Bruegel donne à ses diables, il nous apparaîtront nettement sous deux formes différentes. A côté des démons tentateurs qui sont tous plus ou moins anthropomorphes et n'ont guère de diabolique que les faces formées de becs, de museaux, de groins, ou de bouches de grenouille, on trouve des monstres dont la construction bizarre empruntée à Bosch n'est que le symbole de l'esprit asservi aux passions, telles ces têtes munies de jambes ou de bras et se terminant à l'arrière soit par une bourse comme dans la composition de l'*Avarice*, soit comme dans la *Paresse* par une branche morte, soit comme dans l'*Orgueil* par une plume de paon. Ces êtres étranges loin d'être les véritables héros des diableries de Bruegel, s'effacent le plus souvent devant des monstres anthropomorphes de symbolisme plus significatif. Il en est ainsi notamment, dans la gravure de la *Patience*, du personnage au chapeau de cardinal orné des clefs de Saint Pierre, qui, une épée sous le bras, une fleur à la main, le bas du corps engagé dans une coque d'œuf, y subit stoïquement l'attaque cruelle d'un grand couteau. Cette allégorie de l'Impassibilité, où l'on a voulu voir avec le personnage de Granvelle une allusion politique, dont le sens est encore à trouver, est analogue à la figure éclopée de la *Colère*, qui le couteau aux dents, un flacon de sang ou de fiel à la main, se dresse au dessus d'une tonne où se battent des gens. Elle ressemble aussi au singulier magot de la *Dulle Griet*, perché sur un toit et laissant échapper par derrière comme d'un sac troué, une pluie d'écus. Ces trois personnages caractérisent excellement le mélange bizarre de l'allégorie réaliste et du symbolisme fantastique employés par Bruegel.

Les architectures des diableries sont d'une signification tout aussi positive. L'artiste aime à leur donner une physionomie, quelquefois très expressive, par une disposition habile de portes, de fenêtres et d'auvents simulant des bouches, des yeux et des narines ; dans l'*Envie* et dans la *Dulle Griet* il va jusqu'à appliquer ce moyen à un renouvellement réaliste de la traditionnelle bouche de l'enfer. Mais, d'autre part, dans sa suite des Péchés, les constructions

ont souvent une importance symbolique égale à celle des personnages. Les architectures de l'*Orgueil*, surchargées de formes étranges auxquelles s'attache une certaine majesté, de même que l'édifice à la façade en cadran de la *Paresse* et le toit ruiné où s'abritent tant bien que mal les dormeurs, sont des plus caractéristiques à cet égard. Véritables attributs symboliques, Bruegel les utilise encore de si habile façon à relier ses petites scènes isolées, que leur rôle de comparse, tout d'abord difficile à déchiffrer, paraît se doubler ainsi d'un aspect fantastique.

Ces allégories laborieuses n'ont plus rien de commun avec la diablerie de Bosch, on le voit, et il n'est pas étonnant que Renouvier les comparant avec celle-ci les ait trouvées lourdes et peu poétiques. Mais, tout étrangères qu'elles sont au mysticisme que Bosch empruntait du moyen-âge elles n'en sont pas moins animées d'une intention morale que la fantaisie des Drôles ne possède plus. Il y a loin en effet de ces leçons de morale pratique à la diablerie puérile des tentations de Saint Antoine répétées à satiété par les Drôles et que Bruegel a si rapidement abandonnée : les charges inconcevables dont parle Renouvier se trouvent dans les œuvres de ces imitateurs plutôt que dans celles de Bosch et de Bruegel, et les fantasmagories de ceux-ci ne sont pas d'un sens impossible à reconnaître. Mais s'il est vrai que comme peintre de fantasmagories Bosch est le maître unique, que les Drôles et Bruegel lui-même lui ont emprunté son procédé sans en avoir le charme ni la conviction, que l'un l'applique par allégorie, les autres par farce, et que tous en ont détourné le sens poétique, il n'est pas aussi vrai que le dit Renouvier que l'art de Bruegel soit lourd dans ces « bouffonneries extravagantes ». Et l'on ose à peine encore prononcer le mot de diablerie à propos de cette composition extraordinaire connue sous le nom de *Triomphe de la Mort*, dont, même à travers les variantes des copistes, on devine la poësie plus tragique que celle des peintures du Campo Santo de Pise.

Dans cette composition que van Mander désigne comme un « tableau où l'on se sert de tous les moyens possibles pour résister à la mort », la diablerie de Bosch est tout à fait perdue au milieu de conceptions allégoriques du genre des Danses macabres. Il s'agit bien moins d'un Triomphe de la Mort, ce qui est un titre abusif et trop absolu, que de la mise en scène d'une véritable Moralité dramatique dont le sens essentiel est l'égalité sociale devant la mort, déjà constatée par les danses des Morts mais à peine indiquée

par Bosch dans ses Enfers, et l'inutilité des efforts de l'homme pour y échapper. Traqués par la Mort et ses acolytes, refoulés par une innombrable armée de cadavres grimaçants dressant devant eux, comme des boucliers, un rempart de cercueils, les mortels affolés s'engouffrent sans distinction de rang dans une grande souricière sournoisement ouverte. Cette allégorie symbolique dépasse toutes les œuvres de ce genre et il est impossible de lui trouver un équivalent dans la littérature ; jamais le drame de la vie humaine et son dénouement n'ont trouvé une description si émouvante. C'est d'ailleurs une face de l'art de Bruegel qu'on n'a guère mise en relief que le ton épique auquel il a quelquefois élevé ses sujets : le *Triomphe de la Mort*, la *Rixe de Paysans*, les *Aveugles* de Naples, l'*Attaque d'un couple de paysans par des routiers* et les grands paysages du Musée de Vienne sont des œuvres dont le souffle tragique, en remplaçant tout souci de moralité et de folklore, égale l'inspiration des peintres les plus puissants.

Pour compléter l'esquisse d'ensemble de l'école d'où est sorti Pierre Bruegel, il nous reste à indiquer rapidement l'évolution que les sujets familiers et réalistes ont subie jusque chez ses contemporains.

Lorsque les artistes s'émancipèrent des sujets religieux, leur timidité, néanmoins, exigeait encore un prétexte à leurs inventions. Trois solutions s'offrirent à ce problème. L'une s'adressait à des sujets pieux qu'on pouvait représenter par des scènes profanes ; la seconde consistait à traiter des sujets d'une valeur didactique analogue au symbolisme religieux ; la troisième, par moyen terme, reléguait la scène de piété tout au fond du tableau, où elle devenait presque méconnaissable, tandis que les incidents secondaires du sujet accaparaient toute l'importance de l'œuvre.

Les deux premiers systèmes furent employés par Bosch. Au premier appartiennent la *Parabole de l'Enfant prodigue* de la Collection Figdor à Vienne, la *Parabole des Aveugles* gravée par van der Heyden et les simples scènes de mœurs qui servirent à caractériser les *Péchés Capitaux* dans le tableau rond ornant la chambre à coucher de Philippe II. De l'*Enfant prodigue*, M. Glück a vanté à la fois le réalisme délicat de la composition et des figures, la poësie du paysage, la justesse de l'atmosphère, qui, malgré la signification sincèrement religieuse de l'œuvre la confondent avec

Le Triomphe de la Mort
Musée du Prado, Madrid



les représentations purement pittoresques (1). Le savant critique a décrit l'évolution par laquelle ce sujet devint un prétexte à des scènes de mœurs qui n'avaient plus rien d'édifiant ; il suffira de citer en ce qui concerne notre étude le tableau de van Hemessen du Musée de Bruxelles et la gravure de Corneille Metsys. La parabole des *Aveugles se conduisant l'un l'autre*, avant d'être reprise par Bruegel dans son extraordinaire peinture de cécités différentes, du Musée de Naples, et dans une composition restée à l'état de dessin, au Musée de Berlin, (composition qui correspond à celle de Bosch qui des mains de Philippe de Guevara passa en celles de Philippe II : « Deux aveugles qui se conduisent l'un l'autre et, derrière, une femme aveugle »), donna également à Corneille Metsys l'occasion de deux gravures.

Pour traiter des sujets de genre, Bosch avait employé ensuite, à l'imitation des sculpteurs, le symbolisme profane des Moralités et des « Zotte boerden » du théâtre de son temps : les rêveurs et les bons vivants qui naviguent dans sa *Blau Schuyt* et dans sa *Moule* gravées par van der Heyden n'ont pas d'autre origine. Et de même qu'il avait emprunté aux légendes pieuses leurs descriptions infernales, de même il s'était adressé à la littérature populaire et au folklore de l'époque pour mettre en scène son *Carnaval et Carême*, mentionné par les Inventaires espagnols et décrit par Vasari (2), son *St. Martin*, et ses *Aveugles à la chasse au Porc ;* de même il avait recueilli dans les superstitions populaires et les charlataneries qui les exploitaient les éléments de son *Opération des Pierres de folie* ou Pierres de têtes, du Musée du Prado. Les Drôles avaient vécu du genre ainsi créé, et leur fantaisie avait ajouté aux proverbes et aux croyances populaires les farces et les plaisanteries satiriques. A côté des Opérations de Pierres de tête, qui forment toute une série de tableaux depuis van Hemessen jusqu'à Jan Steen en passant par la *Sorcière de Malleghem* et le *Doyen de Renaix* de Bruegel, la *Paysanne jalouse* de C. Metsys, reprise par l'allemand Beham, et le *Raccomodeur de luths* peint par le même, gravé par Frans Huys, et qui fit partie de la Collection Camberlyn, contrastent avec la gravité de Bosch par leurs allusions grivoises, soulignées encore selon l'habitude de l'artiste dans des vers explicatifs.

Le système qui consistait à maintenir dans de véritables

(1) Gust. Glück. Ouvr. cit., p. 176.
(2) T. IX, p. 296.

œuvres de genre des scènes pieuses réduites à leur plus simple forme et perdues aux plans les plus éloignés, ne s'accordait guère avec ces tendances. Il convenait au contraire à la composition tout analytique que Bruegel employa dans la plus grande partie de sa vie artistique. Jusqu'au temps de Bruegel, les maîtres de la première moitié du siècle qui résistaient à l'esthétique italianisante l'avaient pratiqué tout spécialement. A côté de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* du Musée de Stuttgard, due, si l'on en croit certains critiques, à Jean van Hemessen, et du *Chemin du Calvaire* de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, compositions remplies d'épisodes profanes, il faut mentionner de Pierre Aertsens des compositions analogues et des *Cuisines* et des *Marchés* où, comme dans certaines œuvres du Bassan, le parallèlisme des sujets sacrés et profanes a pris un caractère très spécial. Corneille Metsys à son tour avait placé au fond d'un paysage *St. Joseph et la Vierge repoussés de l'Hôtellerie de Bethléem*, pour peindre au premier plan une charrette où s'embrasse un couple rustique. Le même sujet pieux, au moment où Breugel l'employait de façon semblable dans son *Dénombrement à Bethléem*, servait de prétexte à une scène de mœurs plus ou moins drôle gravée par Frans Huys.

Des œuvres réalistes déjà libérées de toute attache avec des sujets religieux auraient aussi été produites par Bosch, si l'on en croyait les dénominations données à ses compositions dans les Inventaires espagnols. Une *Danse à la mode de Flandre* notamment avait fait partie tout d'abord de la collection de Philippe de Guevara lui-même, ce qui est un certificat d'authenticité suffisant ; les inventaires du XVIIe siècle y ajoutent un *Homme avançant sur la glace dans une mâchoire de cheval*, traineau primitif qu'on voit employer encore par des enfants dans plusieurs tableaux de Bruegel ; et une *Noce*. De son côté, Cean Bermudez lui donne, au Buenretiro, « une *Noce* et une *Ripaille* avec des figures ridicules » (1). Malheureusement nous ne pouvons pas nous faire une idée bien nette de ce qu'étaient ces compositions aujourd'hui disparues, pas plus que du *Joueur de Cornemuse* et du *Carnaval et Carême*. Mais nous possédons une scène de carnaval au coin du feu, connue en gravure sous le nom de *Cuisine hollandaise*, peut être la *Ripaille* ci-dessus, où l'on voit procéder cérémonieusement à la toilette du fou de la

(1) *Diccionario historico de los mas illustres profesores dc las bellas artes en España.* Madrid, 1800. t. I p. 176.

bande joyeuse, et cette composition nous montre encore la tendance symbolique de Bosch et sa composition synthétique. Un anonyme, enfin, avait déjà traité, dès la fin du XV[e] siècle, la *Fête des tireurs à l'arc* du Musée d'Anvers avec une étude des scènes de détail qui en a fait un véritable précurseur de Bruegel.

Les graveurs du quinzième siècle avaient ouvert la voie aux sujets de paysannerie par quelques groupes devenus traditionnels. Le *Paysan et sa famille* sur le chemin du marché et quelques couples de *Danseurs* avaient été gravés déjà par Martin Schongauer, le maître de 1480, Albert Dürer et Lucas de Leyde. Les graveurs allemands avaient développé très tôt ce thème dans des représentations de kermesses ; dès avant 1535 la grande *Kermesse* panoramique de H. S. Beham contenait déjà des danses de paysans, des batailles, une procession, une noce et tous les incidents que Bruegel va reprendre vingt ans plus tard. Mais de Bosch à Bruegel la continuité de la tradition avait été surtout assurée par toute la série des Drôles. Dans un compte des Menus-plaisirs cité par Delaborde (1) on trouve en effet, en 1529, la mention de tableaux de ce genre achetés à Anvers pour François I, qui les fit mettre en son Cabinet du Louvre. C'étaient une « Danse de Paysans » et une « Dame d'honneur à la mode de Flandres portant une chandelle en son poing et un pot en l'autre », ce dernier sujet analogue à celui d'une assez mauvaise estampe signée d'un monogramme P. B. qui n'est pas celui de Pierre Bruegel, mais celui de Pierre Baltens Custos ou de Pierre van der Borght, ses imitateurs.

Beaucoup de peintres de la moitié et du milieu du XVI[e] siècle s'appliquèrent à des sujets de ce genre. Notons les huit planches de *Danseurs rustiques* gravées sur bois, attribuées par de Jongh (2) à Lancelot Blondeel ; la *Danse de paysans* gravée en 1546 par Vermeyen, le rival orientaliste du maître de Bruegel, Pierre Coeck, les *Tavernes* et les *Cuisines* de Pierre Aertsens, qui fit aussi une *Kermesse de Village* avec procession (3) (peut-être le tableau que possède M. Dansette, de Bruxelles), et dont un inventaire cite encore un *Nouvel an ;* le *Joueur de Cornemuse volé*, du Musée de Stettin, de Pierre Huys ; le *Joueur de Cornemuse et sa femme* du Musée de Bruxelles et le *Banquet de pauvres dans un parc*

(1) La Renaissance des Arts à la cour de France. t. I, p. 24.

(2) *Het Leven der Doorluchtige Nederlandsche... Schilders, beschreven door* K. van Mander, *met... aanmerkingen door...* Jac. de Jongh, *1754*. t. I, p. 39.

(3) Hymans. Éd. de van Mander, t. I, p. 356.

du Musée de Brunswick, donnés à Jean van Hemessen ; et, plus tard, la *Fête rustique dans un intérieur* de Martin van Cleef, du Musée impérial de Vienne, et le *Coucher de la Mariée rustique*, le *Feu de la Saint Martin* et la *Fête des Rois* que M. van den Branden cite du même d'après de vieux inventaires.

Mentionnons enfin un groupe d'œuvres, de style très semblable, que nous ne pouvons nous attarder à étudier ici : deux gravures, l'une, *Vuyle Sauce*, une scène de repas grotesque, éditée par Jérôme Cock ; l'autre les *Chantres de Bacchus*, pour la désigner par le texte qu'elle contient, un groupe de bons vivants chantant à table après boire ; un *Festin de Noce*, accompagné d'un grotesque défilé d'enfants masqués et déguisés, tableau de la Collection Cels à Bruxelles ; un dessin, attribué à tort autrefois à Bruegel dans l'ancienne Collection Habich, de Cassel, les *Aveugles à la chasse au porc ;* et enfin la *Tentation de Saint Antoine*, en détrempe, du Musée impérial de Vienne (n° 970) que nous citions plus haut, attribuée, malgré son art grotesque et moins sincère, à Lucas de Leyde pour un L initial qui s'y retrouve. Nous avions rapproché de ce groupement la mention que van Mander fait de Frans Verbeeck, peintre en détrempe, de Malines, comme auteur de grotesques noces villageoises et autres drôleries du même genre que l'on rencontrait assez fréquemment de son temps. La rencontre de trois dessins, de manière et de style absolument identiques à la détrempe de Vienne et au dessin de la Collection Habich, nous permet de préciser cette attribution : l'un d'eux par sa signature : *I. Verbeec 1560*, nous met en face du fils de Frans Verbeeck.

Il est inutile de nous étendre ici sur les rapports que tous ces sujets ont trouvé dans l'œuvre de Bruegel, car ce sont précisément ces sujets de mœurs, ces paysanneries, ces emprunts faits au folklore contemporain, qui vont nous servir à dépeindre bientôt l'entourage dans lequel vivait notre artiste. Qu'il nous suffise donc, pour le moment, d'indiquer combien nombreux sont les sujets de ce genre qu'il a traités et les deux systèmes différents qu'il leur a appliqués. Ce sont tout d'abord des sujets symboliques ou moraux ; la *Parabole des Aveugles* et celle des *Vierges sages et des Vierges folles*, le *Combat des Tire-lires et des Coffres-forts*, l'*Ivrogne poussé dans le bauge aux Pourceaux*, les *Dénicheurs* du Musée de Vienne, les *Paysans dansant sous la Potence* du Musée de Darmstadt, le *Misanthrope* du Musée de Naples, la gravure de l'*Ane à l'école*, la *Cuisine grasse* et la *Cuisine maigre*, le *Gras mangé par les*

Maigres, une série de compositions gravées par Wiericx, ne sont que la représentation de proverbes consciencieusement personnifiés par Bruegel sous la physionomie populaire. C'est aussi, dans d'autres domaines du folklore, les contes, comme le *Pays de Cocagne*, et les légendes, comme *Ourson et Valentin ;* la crédulité et les erreurs populaires comme dans la *Sorcière de Malleghem*, le *Doyen de Renaix* et l'*Alchimiste ;* les délassements traditionnels, comme les *Jeux d'Enfants* de Vienne, les *Fous de carnaval*, la *Fête des Fous*. Enfin ce sont de véritables études de mœurs évoluant, avec le temps, de l'ensemble synoptique au simple groupe : le *Patinage devant Anvers*, le *Dénombrement de Bethléem* qui n'est qu'un payement de l'impôt en Campine ; la *Kermesse de St. Georges* la *Fête de la St. Martin*, le *Pélerinage des Epileptiques* de Molenbeek St.-Jean, la *Danse de Noces*, le *Repas de Noces*, la *Rixe des Paysans*, la *Scène de Brigandage*, la *Visite à la ferme* du Musée d'Anvers et la *Kermesse* de Vienne où Bruegel aboutit comme dans ses *Culs de Jatte* à la formule simple qui va inspirer ensuite Ostade et Teniers.

Bruegel est dans tous ces sujets le couronnement de tous les réalistes qui l'ont précédé, plutôt qu'un innovateur, ou, mieux, ses innovations concernent bien moins encore les sujets que le style. Le style familier et grotesque des Drôles, où finit par percer une inutile influence italienne, leurs tendances comiques et grivoises, n'ont rien de comparable à son art, non plus qu'à celui de Bosch. Comparés aux sujets mythologiques, ces sujets convenaient mieux à un peintre paysan dont les instincts artistiques avaient dû être éveillés au contact direct de la nature et qui continuait avec bon sens à y puiser son inspiration. Mais, tandis que les Drôles y avaient apporté une recherche amusante et que Bosch les avait imprégné des intentions didactiques qui étaient la raison d'être donnée à l'art en son temps, Bruegel n'y voyait plus guère que des occasions de peindre la vie. La vie est le seul objectif réellement visé dans toutes ses représentations rustiques ou populaires, leur pittoresque même n'en est que le moyen. Quoiqu'en ait dit Renouvier, Bruegel n'est donc pas un imitateur ; mais, pour avoir fait aboutir tout le mouvement qui l'avait précédé, pour avoir donné à ces sujets une forme définitive qu'on ne pourra que détailler après lui, il n'est pas non plus leur inventeur. Son œuvre a été de laisser la voie classique où marchaient tous ses confrères et de s'engager dans le sentier où se perdaient les imitateurs de Bosch, de l'élargir de ses mains rudes

et fortes à travers les champs du réalisme qui en avait été le but dès l'origine, et d'en faire la grand' route où allaient passer Ostade et Brouwer et, quelques siècles après, Millet et le réalisme moderne.

Dans les rustres de Bruegel on ne constate nul sacrifice du sentiment à la nature, nulle intervention de l'habileté, tout y est exclusivement le fruit d'une observation personnelle et naïve, de la vision simple, calme et profonde de la forme humaine étudiée chez le paysan de la Campine, et d'une originalité qu'aucun canon et aucune règle n'ont su troubler. Parti de la composition des paysages grandioses dans laquelle nous allons le voir faire ses premières armes et qu'il ramène bientôt au calme des paysages brabançons, il aboutit, au bout des dix-huit ans que dure sa carrière artistique, à peindre les figures avec une sobriété de style qui le rapproche de la beauté réaliste de certaines œuvres de l'art romain du premier siècle av. J.-C. et de l'art florentin du quinzième siècle. Par lui l'art des Pays-Bas, enfin maître de la nature dans l'ensemble de ses manifestations pittoresques, et dépouillé des dernières conventions, atteint la plénitude de la forme, animée de l'expression concentrée du caractère.

Ce style synthétique des figures de Bruegel, de contraste si violent avec la faculté d'analyse qui domine ses compositions premières et s'est tempérée dans sa seconde période d'activité, est dû avant tout à la simplicité de ligne presque sculpturale qu'il donne aux formes frustes et tassées de ses rustres, à leurs vêtements raides et grossiers mais rompus aux formes du corps par un long usage. On peut saisir la genèse de cette stylisation dans les nombreuses études de paysans et de mendiants dont il s'était apparemment formé tout un vade-mecum. Sur un premier croquis, fait d'après nature, à la mine de plomb ou à la pierre noire, Bruegel revenait légèrement à la plume en simplifiant et en caractérisant les silhouettes, en détaillant seulement le modelé de quelques sobres hachures pittoresques; quelques laconiques indications manuscrites de la couleur locale des vêtements des personnages ou du pelage des animaux rappellent seules que le dessinateur est aussi un peintre : il faut trouver là, mieux encore que dans la pratique de la peinture en détrempe, la cause et l'origine de ces tons plus ou moins plats, de ces modelés sommaires et presque monochromes, qui caractérisent si souvent les vêtements et les accessoires des tableaux de notre artiste, et dont Renouvier a comparé l'effet à de la marqueterie.



PAYSAN BARBU, ASSIS DE FACE
Dessin à la plume sur croquis au crayon
(Cabinet des Estampes, Dresde)



PAYSAN VU DE PROFIL A DROITE
Dessin à la plume
(Albertina-Sammlung, Vienne)

Cette grandeur de style ne se complique néanmoins d'aucune noblesse. Il est curieux de constater à ce point de vue les formes élégantes mais maladroitement proportionnées dont Bruegel cherche à parer ses personnages de conditions relevées. Les saintes femmes et saint Jean au premier plan du *Chemin du Calvaire* de Vienne, les mages et leurs officiers des *Adorations* des collections Roth et Fétis, les anges de la *Chute des Anges* du Musée de Bruxelles, de la *Résurrection* gravée par Th. Galle, de la *Parabole des Vierges sages et des Vierges folles*, en sont des exemples frappants. La même naïveté un peu maladroite se constate, d'autre part, dans des attitudes et dans des détails d'aspects inhabituels devant lesquels les romanisants de son époque et les classiques de tous les temps se seraient abstenus ou qu'ils auraient corrigé en des formes plus naturelles ou plus logiques. Et c'est seulement en ce point que Bruegel se ressent un peu de l'amour de la rareté qui s'exagérait chez Bosch : l'intransigeance devant une chose vue, l'entêtement à en faire comprendre l'esprit à force de justesse, d'observation et dè sentiment, malgré l'une ou l'autre circonstance défavorable. Pour citer des exemples, nous rappellerons cette obsession des coiffures cachant bizarrement les parties les plus essentielles du visage, comme dans certains personnages de la *Kermesse* du Musée Impérial de Vienne, dans le *Misanthrope* du Musée de Naples, dans la bourgeoise de la *Visite à la ferme* du Musée d'Anvers ; cette suppression complète des physionomies, qu'elles se cachent dans des raccourcis hardis sous les bords des chapeaux, comme pour les bouviers d'un paysage du Musée de Vienne, ou derrière les disques en fil de fer des *Apiculteurs* du Cabinet des Dessins de Berlin ; ces silhouettes et ces profils perdus que l'artiste ne cherche pas à animer habilement d'un bout de nez ou de menton ; ces gestes raides mais expressifs du danseur rustique de la *Kermesse* que nous venons de citer, au corps ankylosé dans les courbatures du travail de la terre, et plus habitué aux fardeaux qui lui courbent les reins et lui fléchissent les jarrets qu'à la grâce des rythmes.

On le voit, Bruegel a su réunir à la fois le réalisme naïf, l'art méticuleux et consciencieux des primitifs du XVe siècle et la vie et le pittoresque de Rubens et de Jordaens, abstraction faite des puissantes qualités décoratives de ceux-ci. Il représente ainsi un moment presqu'unique de l'histoire de la peinture flamande ; il est l'aboutissement normal de tout l'art du quinzième siècle, l'incarna-

tion de l'art flamand pur, libéré déjà de toute convention primitive, vierge encore de toute influence étrangère, qu'elle vienne de Raphaël, de Michel-Ange ou de Titien. Il est à lui seul le représentant de l'art flamand prérubénien tout entier, en même temps que la réaction du bon sens du terroir et le réveil des instincts les plus déterminés de la race vers un art libre de tous les maquillages grandioses, élégants ou mythologiques, dont se parent les Coxcie et les Floris.

Evidemment l'art viril, plébéien et caractériste de Bruegel paraît grotesque et même satirique dans ses documentations impitoyables, à la fois physiques et sociales, dans son amour des formes caractéristiques et dans sa sincérité même, à ceux qui, négligeant d'étudier le paysan campinois, son modèle naturel, comparent la gaucherie de ses rustres aux élégances maniérées et emphatiques importées d'Italie.

Mais, pour avoir penché quelquefois vers la drôlerie en ses diableries, vers la satire en des figurations de proverbes, pour avoir exprimé une idée morale en une recherche de détails caractéristiques empruntés à la verve et à l'imagination populaire, Pierre Bruegel n'en doit pas moins être considéré en dehors des surnoms dont on s'est plu à l'affubler, Bruegel le Drôle, Vieze Bruegel, etc. Qu'on ne l'oublie pas, le grotesque de ses personnages n'existe que comme corollaire de cette recherche de la personnalité du sujet qu'Ingres résumait en une de ses maximes les plus favorites : « il faut caractériser jusqu'à la caricature » et que l'art contemporain pratique de plus en plus profondément depuis lors. Aussi, au moment où celui-ci a abandonné toutes les formules d'écoles pour chercher son originalité dans l'étude de la nature, ne saurait-on lui trouver de meilleure devise que ce fier cri de sincérité, répété par Bruegel sous toutes les figures de son carnet de croquis maintenant dispersé à travers toute l'Europe, et qui est la clef de tout son art, « *naer 't leven* » « d'après la vie ».

NOM, ORIGINE ET DÉBUTS DE PIERRE BRUEGEL D'APRÈS SES BIOGRAPHIES ET D'APRÈS SON ŒUVRE



E chapitre précédent nous a permis d'envisager spécialement en Bruegel le couronnement de tout un siècle d'étude et de lutte pour la libre pratique de sujets populaires ou empruntés à la vie réelle, dégagés de toute signification historique ou religieuse. En plus de cette préparation lente de l'Ecole, nous l'avons déjà fait pressentir, il est à considérer encore que les circonstances influencèrent d'une façon particulière et immédiate, chez l'extraordinaire artiste, le développement exclusif du sentiment de la nature.

C'est ce qu'exprime van Mander en commençant sa biographie : « La nature », dit-il, « fit un choix singulièrement heureux le jour où elle alla prendre, parmi les paysans d'un obscur village brabançon, l'humoristique Pierre Bruegel pour en faire le peintre des campagnards ». Cette origine du peintre et son éducation première durent l'aider puissamment, en effet. Seul un paysan pouvait, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, résister aussi vaillamment au goût du jour, mépriser toutes les déesses et toutes les allégories alambiquées que les humanistes mettaient à la mode et que les Drôles eux-mêmes, malgré leurs libertés, adoptaient, pour s'entêter au contraire à imposer définitivement dans l'art les sujets les plus humbles ; seul, aussi, un homme du peuple pouvait connaître avec cette profondeur les mœurs et l'esprit populaires et trouver un plaisir, un raffinement même, à les caractériser et à les reproduire sans chercher à les corser d'intérêt étranger.

« Pierre Bruegel naquit, c'est toujours van Mander qui parle, » dans les environs de Bréda, au village dont il prit le nom pour le

» transmettre à ces nombreux descendants ». Et ce renseignement nous est confirmé par les registres de la Gilde Saint Luc d'Anvers : ceux-ci en notant l'admission de notre artiste à la maîtrise sous le nom de « Peeter Brueghels », l'orthographient sous une forme adjective flamande, c'est à dire, Pierre du village de Brueghel ou le Brueghelois.

Il n'est pas prudent néanmoins de vouloir préciser exactement quelle est cette localité où s'écoulèrent les premières années de Pierre. L'affirmation de van Mander, toujours répétée de confiance, manque en effet de justesse : il n'a jamais existé de village du nom de Brueghel aux environs de Bréda, tandis qu'il s'en trouve un à cinquante-cinq kilomètres de là, aux environs de Bois-le-Duc, vers Eyndhoven, sur le territoire du Brabant hollandais. Un autre village du même nom, encore, divisé depuis longtemps en deux communes, Kleine Bruegel et Groote Bruegel, à soixante kilomètres au sud de Bois-le-Duc et à soixante-dix de Bréda, existe dans la Campine belge, au nord de la province de Limbourg, près du bourg de Peer. Ces localités, toutes trois échelonnées sur divers bras de la petite rivière du Dommel doivent, paraît-il, à leurs bruyères et à leurs buissons marécageux leur nom, apparenté au « brugilus » latin du moyen-âge, et au « breuil » français (1).

En faisant du jeune Pierre un fils de paysan, van Mander nous a expliqué du même coup l'absence d'un nom de famille véritable et la raison pour laquelle l'artiste adopta le nom de son village d'origine. Il est superflu de rappeler que le nom de famille n'existait guère à cette époque dans le peuple, chez les paysans moins qu'ailleurs : le prénom du père en tenait lieu pour les concitoyens d'un même village, tandis que les étrangers y suppléaient souvent par celui du lieu de naissance ; ces pratiques se continuent d'ailleurs encore de nos jours malgré l'existence légale d'un nom de famille. On a toutefois mis en doute cette origine du nom de notre artiste. Feu M. Alphonse Wauters notamment, s'est demandé si Bruegel était réellement le fils d'un paysan (2). « Sans admettre l'opinion de Lecomte (3) qu'il appartenait à une famille dont quelques membres avaient été princes, disait l'ancien archiviste de

(1) Voy. *Nomina Geographica Neerlandica. Geschiedkundig onderzoek onder redactie van Dr. J. Dornseiffen etc.* Leiden 1892, t. II, p. 8.

(2) *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles.* T. I, 11e livraison, p. 9.

(3) Florent le Comte : *Cabinet des Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure.* Bruxelles 1702, t. II, p. 218.

la ville de Bruxelles, je serais tenté de croire que ses parents avaient déjà embrassé des professions plus relevées. De son temps vivait à Bruxelles même un professeur en médecine nommé dans le texte latin du *Resolutie Boeck* (1), « maître Pierre Brugelius », à qui la ville de Bruxelles assignait le 29 avril 1574 une pension annuelle de deux cents livres d'Artois, revenu considérable pour l'époque ». Cette résolution était une adhésion à une décision déjà prise, dit M. Wauters, par les deux premiers ordres et par les trois autres chefs-villes, Bois-le-Duc, Anvers et Louvain. D'autre part, M. A. Wauters rappelait qu'un conseiller de Brabant entré en fonction en 1572, mort le 9 juin 1605 et enterré en l'église Ste Gudule à Bruxelles, avait porté le nom de Guillaume van Breughel. Ce conseiller né en 1538, non loin de Bois-le-Duc également, à Oirschot (2), appartenait à une famille noble qui n'a rien de commun avec le descendance de notre artiste et qui existe encore aux Pays-Bas. M. Wauters pensait, sans avoir d'ailleurs pu trouver aucun lien entre ce praticien, ce magistrat et la lignée de notre artiste, qu'ils appartenaient tous à des branches différentes d'une même famille. On ne peut rien ajouter à ces notes, sinon qu'un Gerrit Hendriksz van Breughel, membre de la Chambre brabançonne de rhétorique « Uit levender jonste » à Amsterdam, composait en 1610 et 1612 des Farces rustiques dénotant une inspiration analogue à celle de notre artiste (3). Rien n'est donc venu confirmer l'hypothèse toute gratuite de l'ancien archiviste de la ville de Bruxelles et l'on doit s'en tenir à l'indication de van Mander jusqu'à nouvel ordre.

Pour n'avoir qu'un nom d'emprunt, notre artiste et sa famille ne l'en ont pas moins orthographié de façons différentes. Si la mode a prévalu longtemps de l'écrire comme les descendants de Pierre Bruegel l'écrivaient, c'est-à-dire, avec la diphtongue *eu* et avec l'*h* placé après le *g*: « *Breughel* », il est pourtant certain que le fondateur de la dynastie ne l'écrivit jamais ainsi. Toutes les signatures de sa main portent sans exception l'*e* placé après l'*u* : « *Brueghel* », « *Bruegel* ». En ce qui est de l'intercalation de l'*h*,

(1) *Archives communales de Bruxelles.*

(2) Abr. Ferwerda : *Nederlandsch Geslacht-stam en Wapenboek.* Iste Deel *verbo* Breugel ; Rietstap : *Wapenboek*, t. II, p. 50.

(3) *Boertighe cluchten reden rijckelijck, ghecomponeert door* G. H. van Breughel, Amsterdam, 1613. — Voy. J. van Vloten : *Het Nederlandsche kluchtspel van de 14e tot de 18e eeuw*, t. III, p. 1.

Bruegel l'a effectivement pratiquée dans les huit premières années de sa maîtrise : on retrouve l'orthographe « *Brueghel* » dans un dessin de paysage daté de 1552, dans le dessin des *Petits poissons mangés par les gros*, daté de 1556, dans ceux que l'on connaît de la suite des Vices et dans celui du *Jugement dernier*, respectivement datés de 1556 à 1559. Ce sont là les plus anciennes œuvres signées et datées que l'on possède de sa main, et les graveurs, à part deux exceptions où l'*e* est supprimé complètement, ont toujours respecté cette orthographe dans les estampes qui en ont été faites.

Ce n'est qu'au moment où se rencontrent les premières peintures datées, en 1559, que se manifeste subitement et d'une façon presqu'absolue l'orthographe « *Bruegel* », sans l'*h*. La seule exception que nous connaissions n'est qu'apparente, elle se trouve dans un grand dessin de paysage où le vestige d'une signature ajoutée postérieurement, d'une autre encre et d'une autre main, « *ruegel* » accompagne la date authentique de 1554. Tous les tableaux signés sont fidèles à l'orthographe nouvelle, ainsi que tous les dessins signés et datés à partir de 1559, les gravures qui en ont été faites, l'eau-forte originale du maître et le bois d'*Ourson et Valentin* taillé sur son dessin ; aussi peut-on dire que, d'une façon générale, de 1559 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant les dix années les plus importantes de sa courte vie, notre artiste signa « *Bruegel* ». Seules les gravures de la *Cuisine Grasse* et de la *Cuisine Maigre*, en 1563, font exception à cette règle, soit que les dessins en aient été faits depuis plusieurs années déjà au moment où ils furent gravés, soit que l'orthographe de la signature en fut due à l'inadvertance du graveur : les dessins, que nous n'avons pas retrouvés, seraient particulièrement précieux à cet égard (1). Enfin, par une coïncidence qui n'est pas sans signification, cette volonté d'user désormais de l'orthographe « *Bruegel* » est exprimée par l'artiste au moment où il semble prendre conscience de sa force et où sa personnalité artistique se dévoile tout à fait ; aussi serait-il assez difficile d'en utiliser une

---

(1) Par la netteté de cette évolution l'orthographe des signatures de Bruegel peut fournir, on le devine, un précieux instrument de critique pour la date de certains dessins et de certaines gravures. Elle nous permet notamment de classer dans là période première de sa vie, avant 1560, les grands paysages gravés sous les titres *Insidosus auceps*, *Plaustrum Belgicum*, *Maddalena poenitens*, *Euntes in Emmaüs*, ainsi que la *Fête des Fous*. Elle nous oblige encore à reporter après 1559 les compositions gravées de la parabole des *Vierges sages et des Vierges folles*, de la *Fête de la St. Georges*, des *Danseurs de Noce* et des *Disciples d'Emmaüs*. L'emploi successif du caractère italique et de la lettre capitale dans la signature est susceptible, aussi, nous le verrons plus loin, d'indications analogues.

autre sans blesser la vérité historique et sans négliger toute critique esthétique.

Comme M. H. Hymans le fait remarquer en invoquant l'exemple du nom du graveur français Nanteuil, orthographié le plus souvent, « Nantueil », l'interversion de l'*e* et de l'*u* n'eut probablement pas d'influence sur la prononciation. Il faut néanmoins rappeler ici que la *Foi* et l'*Espérance* de la suite des Vertus portent l'orthographe « Brugel », inadvertance du graveur sans doute, mais qui pourrait témoigner contre la prononciation *eu* par les contemporains : on expliquerait par la valeur du *ou* français, et cet *u*, l'*u* de « brugilus » et l'*o* que l'on donne souvent maintenant aux deux villages belges « Kleine Brogel » et « Groote Brogel », et les orthographes relevées pour le village voisin de Bois-le-Duc par les « Nomina Geographica Néerlandica : « Brueghel » en 1560, « Brogel » en 1500, « Broeghel » en 1288.

Cette ignorance où l'on est de tout ce qui concerne l'origine et les ascendants de Bruegel se complique de l'absence de tout renseignement sur la date de sa naissance et de son entrée en apprentissage. A part la date de sa maîtrise, celle de son mariage et celle de sa mort, sa vie n'est d'ailleurs connue que par les fort incomplètes notes biographiques rapportées par van Mander et Sandrart.

On a vu que les Liggeren de la Gilde des peintres d'Anvers nous apprennent que « Peeter Brueghels, schilder » fut inscrit comme franc-maître l'an 1551. Les registres sont malheureusement muets sur le maître qui patronnait le jeune artiste, tout autant que sur la date de son inscription comme apprenti. Nous sommes donc obligés de nous rapporter à ce que disent de cette période van Mander et Sandrart. « Pierre Brueghel », dit van Mander, « fut » d'abord l'élève de Pierre Coeck, dont il épousa plus tard la fille » qu'il avait portée dans ses bras quand elle était enfant. Il passa » ensuite chez Jérôme Cock, puis alla en France et en Italie ». Ce laconisme du consciencieux historien des peintres des Pays-Bas est regrettable. Mais, à l'entendre se plaindre, en plus d'un endroit, de la difficulté qu'il a éprouvée à obtenir des renseignements sur les artistes dont il parle, on est assuré qu'il a épuisé pour Bruegel, dont il admirait les travaux au point de s'en être inspiré, tous les moyens d'informations dont il disposait. Contemporain des fils du maître, à peine âgés de trente-huit ans au moment où paraissait la

première édition de son Livre des Peintres, il faut croire qu'il n'est ici que l'écho de l'ignorance où, pour leur jeune âge à la mort du père, ceux-ci se trouvaient eux-mêmes.

Comment s'est manifestée la vocation du jeune Pierre dans son village de Campine? qui la protégea? à quelle date et par suite de quelle circonstance Pierre alla-t-il s'adresser à Anvers à Pierre Coeck d'Alost? Ce sont là toutes questions qui ne peuvent dès lors se résoudre que par des hypothèses. Un village de Bruegel n'étant éloigné que de cinq lieues de Bois-le-Duc, la ville de Jérôme Bosch, on pourrait se demander si Pierre Bruegel n'avait pas été tout d'abord, dans cette ville, le disciple d'un successeur du vieux maître avant d'aller à Anvers. Cet apprentissage préalable expliquerait à la fois et l'omission de l'inscription d'apprentissage à la Gilde d'Anvers et le peu d'influence qu'eut sur Pierre un maître aussi féru de la Renaissance italienne que l'était ce Pierre Coeck dont van Mander fait son maître.

Pierre Coeck, d'Alost, était le plus marquant des nombreux élèves qu'avait valu à van Orley son séjour à Rome auprès de Raphaël. Condisciple de Michel Coxcie, le « Raphaël Flamand », il avait voyagé en Italie et séjourné à Rome. Revenu aux Pays-Bas il s'était adonné après Martin Heemskerk, l'un des premiers apôtres de la nouvelle doctrine artistique, et comme Lambert Lombard, à une étude complète de l'art italien. Architecte, sculpteur, dessinateur de patrons de vitraux, peintre à l'huile, pratiquant la détrempe pour ses patrons de tapisseries, l'artificieux Pierre Coeck, ainsi que le qualifie van Mander, était inscrit depuis 1527 comme peintre et « printer », c'est-à-dire libraire juré, à la Gilde St.-Luc d'Anvers. Dès 1529 il recevait comme élève un certain Guillaume, originaire de Bréda, circonstance qui aurait assez de valeur pour expliquer l'arrivée postérieure de Bruegel chez lui, si nous n'avions maintenant remarqué que Bruegel n'était pas originaire des environs de cette ville comme l'affirme van Mander. En s'installant à Anvers, Coeck s'était marié une première fois avec la fille d'un peintre, Anna van Doornicke, dont il avait eu deux fils, Pierre et Michel. Il était devenu ainsi le beau-frère de cet autre artiste, Jean van Amstel ou le Hollandais dont Bruegel, selon van Mander, allait emprunter précisément une certaine manière de peindre (1).

(1) « Jean peignait à l'huile et à la détrempe et il passait beaucoup de temps à sa fenêtre à contempler le ciel pour le mieux traduire en peinture. Il lui arrivait fréquem-

Comme, au dire de M. Van den Branden (1), Jean van Amstel mourait presqu'aussitôt après son admission à la bourgeoisie à Anvers en 1536, ce renseignement de van Mander, si on l'interprétait à la lettre en supposant que cette influence fut directe, impliquerait l'entrée de Bruegel chez Coeck au plus tard en cette même année ; mais il paraît bien au peu d'insistance que van Mander met à cette observation, puisqu'il la fait seulement dans la biographie de van Amstel et non dans celle de Bruegel, que cette influence n'est que posthume.

Prématurément veuf, Pierre Coeck avait été chargé par certains fabricants de tapisseries de Bruxelles, les Dermoyen, d'aller en 1533 à Constantinople, soit pour obtenir, sur la présentation de dessins, une commande de tentures par le Grand Turc, comme le dit van Mander, soit, ce qui est assez probable selon M. Alphonse Wauters, pour découvrir certains secrets de teinture. Si la mission ne paraît guère avoir réussi, Coeck avait néanmoins rapporté de son voyage une série de compositions très observées, dont peut-être celles des tapisseries proposées au sultan, sur les « Mœurs et Fachons de faire des Turcs » qu'il publiait plus tard en gravure sur bois. Pierre Coeck était déjà de retour en 1534. C'est de cette année, en effet, qu'il datait et signait les deux géants de l'Ommegang d'Anvers, Antigon et son épouse, l'œuvre la plus originale qui soit restée du maître de Bruegel.

En 1537, Coeck devenait doyen de la Gilde et l'on place vers 1540 (2) son second mariage avec une Malinoise, Marie Verhulst, aussi appelée Bessemers, miniaturiste de talent que Guichardin mentionne parmi les quatre femmes peintres du Brabant. En 1541 les magistrats d'Anvers, pour s'attacher l'industrie des cartons de tapisseries, pratiquée surtout à Bruxelles, lui octroyaient une pension de douze livres vingt escalins, tandis que ceux d'Alost lui avaient déjà conféré le titre d'architecte de leur ville.

Pour introduire dans l'architecture des Pays-Bas la Renaissance qu'il vulgarisait dans la peinture, Coeck avait publié en 1539 un résumé de Vitruve et, à partir de 1545, des traductions françaises,

---

ment aussi d'utiliser les fonds à peine couverts de ses toiles et de ses panneaux, système que Brueghel lui emprunta ». Van Mander, *Livre des Peintres*, éd. H. Hymans, t. I, p. 154.

(1) Van den Branden : Ouvr. cit. p. 288.

(2) H. Hymans, Pierre Breughel le Vieux. *Gazette des Beaux-Arts.* IVe période, t. III, 1890, p. 363.

puis flamandes, des livres de Serlio, dont la dernière partie ne parut qu'après sa mort.

Enfin, comme peintre pensionnaire de la ville d'Anvers, il avait pris une part importante, comme le montrent les comptes, aux travaux de décorations de fêtes commandés en 1549 par les magistrats à l'occasion de la visite du futur Philippe II, en même temps qu'il en avait édité le compte rendu rédigé par Graphœus, le secrétaire de la ville. Peintre de Charles-Quint et de Marie de Hongrie, il est probable que c'est cette charge qui l'avait appelé aussi à Bruxelles pour les nombreuses décorations allégoriques qui, selon Calvete de Estrella, y attendaient le même prince : peu de temps après, le 16 décembre 1550, il y mourait en effet, laissant de son second mariage trois autres enfants : Paul, Catherine et cette Marie, qui allait devenir, douze ans plus tard, la femme de Bruegel.

De ces circonstances principales de la vie du maître de Bruegel on peut déduire quelques renseignements approximatifs sur la date où se place l'arrivée de l'élève dans son atelier et sur l'apprentissage que celui-ci dut y faire.

La circonstance retenue par van Mander que Pierre Bruegel avait porté dans ses bras sa future femme, quand elle était encore enfant, aurait pu servir à préciser l'époque où commença l'apprentissage. Mais on ignore également et la date du second mariage de Coeck, postérieur en tout cas au voyage à Constantinople en 1533, et les dates et l'ordre de naissance de ses trois enfants. « A son retour, lit-on dans la biographie de Coeck par van Mander, Coeck se remaria et prit pour femme Maeyken Verhulst ou Bessemers, dont il eut une fille qui épousa Pierre Brueghel son élève. A cette époque, c'est-à-dire en 1549, il écrivit les livres d'architecture, de géométrie et de perspective ». C'est par une erreur de plume que van Mander date l'apparition des livres de Coeck de 1549, l'avant dernière année de sa vie : le premier qu'il publia, le résumé de Vitruve en flamand, parut à Anvers en février 1539. On peut donc déduire de là, que c'est vers 1539 ou 1540, comme M. H. Hymans l'admet (1), que Coeck se remaria.

Suivant ces données, Marie Coeck peut être née en 1540 au plus tôt. Toutefois la date de son mariage en 1563, oblige à ne pas placer cette naissance au delà de 1546 : il est vraisemblable qu'elle ne se maria pas avant dix-sept ans.

(1) H. Hymans : Pierre Breughel le Vieux, *Gazette des Beaux-Arts*, IV pér. t. III, 1890, p. 363.

M. Hymans place l'entrée de Bruegel chez Pierre Coeck vers 1539 ou 1540, à la même époque que celle d'un autre élève de Coeck, Nicolas Lucidel ou de Neufchâtel. Allant de ces années à 1551, la durée de l'apprentissage du jeune artiste est ainsi évaluée à onze ou douze ans. Mais il semble bien que ce chiffre, que ne réclament pas nécessairement les dires de van Mander, est énorme. D'un côté Marie Coeck pouvait, en effet, avoir jusqu'à cinq ans lorsque Bruegel la portait dans ses bras ; d'autre part d'après ce que les Liggeren, trop souvent incomplets, nous permettent de calculer, l'apprentissage des peintres d'Anvers, à cette époque, était d'une durée moyenne de six ans. Si l'on adopte ce chiffre pour Bruegel, en l'absence de tout autre indice, (et nous ne voyons pas de raison qui s'y oppose, car l'époque de la maîtrise pourrait même avoir été précipitée par la mort de Coeck), Bruegel aurait donc commencé ses études artistiques vers 1544 ou 1545 au plus tôt, au moment où les Liggeren mentionnent précisément l'entrée en apprentissage de « Pauwel Clays, sone Colve, » chez Coeck. A cette époque Marie Coeck, si elle était déjà née, ne pouvait être âgée que de quatre ou cinq ans au plus.

Quel était l'âge de Bruegel lui-même en ce moment ? On ne peut naturellement tenir compte de l'avis de Kramm et d'Immerzeel qui, en plaçant sa naissance vers 1510, lui fixeraient son émancipation artistique seulement à l'âge de quarante et un an. M. Hymans désigne l'âge de quinze ans comme celui de l'entrée en apprentissage, ce qui lui fait placer la naissance à la date de 1525. En suivant cet avis et en réduisant les études du jeune Pierre à six années, notre hypothèse reporte cette date à l'an 1529 ou 1530. Mais l'âge de quinze ans, s'il est ordinaire pour l'entrée en apprentissage d'un jeune artiste citadin, peut paraître précoce pour un villageois comme on prétend que l'était Bruegel et il serait prudent de reporter cette évaluation à dix-sept ans pour éviter toute exagération. Dès lors, Pierre Bruegel serait né entre 1528 et 1530.

Bruegel aurait donc été plus âgé que sa femme, Marie Coeck, de douze à dix-huit ans ; au moment de son mariage, en 1563, il aurait eu de trente-trois à trente-six ans et sa femme en aurait eu de dix-huit à vingt-trois. D'après ce calcul, enfin, en mourant prématurément en 1569, à l'âge de trente neuf à quarante et un ans, ce qui rend tout à fait absurde le surnom de « le Vieux » qui lui a été décerné en traduction du mot flamand « Oud », « l'Ancien »,

qui le distingue de son fils, Pierre II, Bruegel aurait laissé une jeune veuve de vingt-quatre à vingt-neuf ans.

Il serait imprudent de chercher à donner plus de précision à ces évaluations, les bases du calcul ne le permettent pas.

La question de savoir quelle influence Coeck exerça sur Bruegel pourrait paraître oiseuse, étant données les tendances si classiques du maître et la personnalité si définie et si opposée de l'éleve. On nous permettra néanmoins quelques observations à cette occasion. Tout féru qu'il était du style italien, Coeck n'avait pas abandonné, comme Coxcie, toutes ses qualités de flamand. Déjà par le choix même du sujet, il apparait dans ses *Turcs*, comme peintre de mœurs et il s'y montre observateur habile à disséquer les physionomies et à caractériser les attitudes. Van Mander dit qu'il peignit aussi le portrait. On peut croire dès lors que c'est surtout dans ces qualités d'observation des mœurs, de la physionomie et du caractère qu'il faut chercher ce que Coeck a pu transmettre à Pierre Bruegel et à son autre élève Nicolas Lucidel ou de Neufchâtel, l'un des plus admirables portraitistes du XVIe siècle. Il n'y a rien d'étonnant en effet à ce que ces deux forces se soient rencontrées dans le même atelier, auprès du même maître ; que Pierre Bruegel, le peintre du peuple, de ses idées, de ses coutumes et de ses traditions ait eu pour condisciple un portraitiste aussi sobre et aussi profond que Lucidel : « C'est principalement par le portrait, dit M. A. J. Wauters, que le génie national a protesté contre l'envahissement de l'Italianisme pendant toute la période qui s'écoula entre la mort de Metsys et la venue de Rubens. Mais, le danger de l'influence étrangère devenant de plus en plus pressant, l'esprit national protesta avec plus de vigueur encore en appelant à son aide l'art populaire (1) ».

Si nous cherchons ensuite dans le métier de Bruegel l'influence de Coeck, nous pouvons croire que si l'élève pratiquait avec tant de maîtrise ce vieux procédé de peinture en détrempe dont les peintres malinois conservèrent les derniers la tradition et que les Drôles, à la suite de Bosch, ont longtemps préféré pour sa pratique rapide et sommaire, c'est qu'il en avait pris l'habitude dans l'atelier de Coeck où s'exécutaient par ce procédé de nombreux patrons de tapisseries. D'autre part, si, comme il est facile de le constater à la

(1) A. J. Wauters. *Histoire de la peinture flamande*, p. 164.

suite de van Mander, Bruegel acquit une réelle habileté dans l'exécution de dessins à la plume, il nous est encore permis d'y retrouver une autre influence de Pierre Coeck. Les gravures sur bois des *Turcs*, fac-similés des dessins de Coeck, comme celles du *Triomphe d'Anvers faict en la susception du prince Philippe d'Espagne* que Coeck édita en 1550, le prouvent assez. Mariette, d'ailleurs, en faisant grand éloge de la douzaine de dessins de Coeck que possédait le cabinet Crozat allait jusqu'à les trouver digne du Giorgione.

« Après avoir été d'abord l'élève de Pierre Coeck, Bruegel passa ensuite », selon van Mander, « chez Jérôme Cock, puis alla en France et en Italie ». Le biographe n'ajoute que plus tard qu' « il se fixa à Anvers et entra dans la Gilde en 1551 ». L'ordre chronologique que ces renseignements semblent contenir demande quelque attention.

Il est à remarquer que van Mander dit que Bruegel fut « d'abord » l'élève de Pierre Coeck et que son texte semble impliquer que c'est à ce même titre qu'il passa ensuite chez le graveur-éditeur Jérôme Cock ; de plus, tout cela se serait accompli avant le voyage en Italie, antérieur lui-même à l'inscription à la Gilde en 1551.

Nous ne devons donc pas confondre la situation de collaborateur qu'a pu occuper Bruegel vis à vis de Jérôme Cock après son retour d'Italie, comme nous le verrons, avec celle d'élève que van Mander paraît lui attribuer ici. Ce fait n'implique pas d'ailleurs que Bruegel ait abandonné l'atelier de Pierre Coeck avant la mort de celui-ci, pour celui du graveur-éditeur. Il est possible que l'intervalle qui sépare la mort de Coeck, le 20 Décembre 1550, de l'inscription de Bruegel à la Gilde à une date indéterminée de 1551, ait exigé un nouveau patronnage ; il n'y aurait rien d'étonnant à ce que le jeune artiste ait trouvé celui de Jérôme Cock, ni plus ni moins enregistré dans les Liggeren que celui de Pierre Coeck d'Alost. Jérôme Cock dès ce moment, en effet, poursuivait la formation de son fond chalcographique. Cock était fils d'un peintre obscur, Jean Wellens, qui fut doyen de la Gilde en 1520. Après avoir déjà publié à Rome dès 1534, alors qu'il n'était encore âgé que de vingt-quatre ans, (ou de trente-trois ans si l'on s'en rapporte à la date du portrait du Musée de Madrid) une suite de paysages et de ruines qu'il avait gravés d'après son frère Mathieu Cock,

un paysagiste célèbre dans son temps (1), d'après Martin Heemkerck, et d'après ses propres dessins, Cock était venu s'établir à Anvers en 1546, à l'enseigne des Quatre-Vents, au moment où se formait décidément l'école anversoise de gravure (2). Son activité se manifestait précisément d'une façon remarquable en cette année de 1551 où Bruegel se trouvait subitement dépourvu de patron par la mort de Pierre Coeck. Au mois de mai, cinq mois après la mort de celui-ci, Jérôme Cock publiait une seconde série de paysages avec des ruines et tandis qu'il gravait lui-même d'autres pièces, on le voyait par une initiative hardie, éditer une grande planche italienne appelée à faire sensation aux Pays-Bas et en Italie, l'*École d'Athènes* de Raphaël gravée par Georges Ghisi de Mantoue, qu'il venait de mander à Anvers. Pure coïncidence ou effets d'une même cause, le nom du graveur mantouan n'est séparé de celui de Bruegel sur les listes des Maîtres admis à la Gilde en 1551 que par le nom de « Michiel Cock ».

Si, interprétant différemment les renseignements de van Mander, on avait peine à envisager que Bruegel ait été l'élève de Jérôme Cock pendant quelques mois, rien ne s'oppose néanmoins à penser que le jeune artiste ait trouvé en ce moment chez le grand éditeur des travaux lucratifs. Bien plus : à considérer les paysages que Cock grava et publia à l'époque où on lui attribue précisément cette autorité artistique sur Bruegel, il est naturel de se demander si les grands paysages dessinés par celui-ci, premières œuvres qu'on en connaisse avec certitude, ne doivent rien à l'éditeur qu'on lui donne ainsi pour maître. Il n'est que juste en effet de remarquer que dans ce genre Bruegel a subi au commencement de sa carrière l'influence de travaux analogues à ceux de Mathieu et de Jérôme Cock, où le paysage titianesque mariait sa

(1) « Ce fut Mathias Cock, dit van Mander, *Livre des Peintres*, éd. H. Hymans, I p. 189, qui le premier donna aux paysages la variété qui leur manquait en s'inspirant de la manière italienne ou antique, et il avait beaucoup d'imagination pour composer ses sites. Il a peint de fort beaux tableaux, tant à l'huile qu'à la détrempe ».

(2) « Cock avait renoncé de bonne heure à la culture de l'art pour s'adonner au commerce. Il commandait et achetait des tableaux à l'huile et en détrempe, des gravures au burin et à l'eau forte. Habile paysagiste cependant, il a gravé lui-même plusieurs planches à l'eau forte, surtout d'après son frère, notamment une suite de douze paysages très recherchés. Il devint un homme riche achetant maison sur maison », dit van Mander. « Sa boutique, ajoute en note M. Hymans, était située près de la Bourse neuve. Elle est représentée en tête de la *Scenographia* de Vredeman de Vreese de 1560. Lui-même est sur le seuil, la femme au comptoir. Après sa mort en 1570 sa femme continua le commerce, en 1572 elle publia les portraits de Lampsonius ».



Bords d'une Rivière, Étude de Paysage

Dessin à la plume 1552

(Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Paris)

simplicité grandiose aux vastes compositions rocheuses, pittoresques et compliquées, des successeurs de Patenier. L'on ne s'étonnera pas trop dès lors de voir Cock éditer quelques années plus tard les grands paysages que Bruegel rapportera de son voyage en Italie.

« Au cours de ses voyages Bruegel fit un nombre considérable de vues d'après nature » (1). A faire la liste chronologique de celles que nous connaissons et qui forment deux groupes principaux, l'un autour de l'année 1552, l'autre vers 1560, nous trouvons que parmi les premières il en est, portant la date authentique de 1552, qui nous le montrent arrêté devant des sites étrangers au pays flamand ; puis d'autres encore, en 1553, franchement italiennes ou alpestres. Qu'il ait terminé ou non son apprentissage sous l'égide de Pierre Coeck, ou sous celle du quasi homonyme de celui-ci, Jérôme Cock, ou bien que ce dernier lui ait donné uniquement à vivre et à travailler après la mort de Coeck, il est donc certain qu'après son inscription en 1551 Bruegel voyageait en Italie et traversait les Alpes.

A moins d'admettre l'invraisemblance d'un premier retour aux Pays-Bas au moment de l'inscription de maîtrise en 1551 et d'un second départ immédiat pour l'Italie, lorsque van Mander parle du voyage en Italie avant de mentionner l'admission à la Gilde, il énonce donc simplement ses renseignements sans leur donner d'ordre chronologique

Ce voyage de Bruegel au pays de Raphaël et de Michel-Ange étonne si l'on ne songe qu'à l'œuvre que notre artiste va accomplir. On ne peut se figurer ce qu'allait chercher sous le soleil de l'Italie, parmi ces types d'une race élégante, le Bruegel des paysans, ce passionné futur des kermesses campinoises et des paysages hivernaux. Bruegel ne cédait qu'à l'exemple. Inauguré au siècle précédent par van der Weyden, ce pélerinage avait été repris par tous les artistes que la gloire de l'art italien et l'exemple de Heemskerck, de van Orley, de Lambert Lombard, de Coeck et de Frans Floris entraînaient. Le chemin d'Italie se couvrait, d'ailleurs, de gens de tous métiers dont beaucoup s'expatriaient même sans esprit de retour. « Ils se rendent en Italie, disait Guichardin au temps même de Bruegel, les uns pour apprendre, les autres pour voir choses anctiques et cognoistre les hommes excellents de leur profession et autres, pour chercher aventure et se faire cognoistre et le plus

(1) van Mander, ouvr. cit.

souvent, après avoir accompli leur désir à cet endroit, retournent à la patrie avec expérience, faculté et honneur ». Si l'on veut scruter plus profondément l'intention qui pouvait guider spécialement notre artiste, on y trouvera aussi une envie de voir du pays, toute naturelle à l'élève d'un homme qui en avait vu autant que Pierre Coeck d'Alost. Et cette raison se confirme par ce fait frappant que les seules œuvres qu'on puisse rapporter à ce voyage par des dates certaines ne sont que des paysages, à l'exclusion de toute étude de figures autres que celles qui les animent d'une façon très subordonnée.

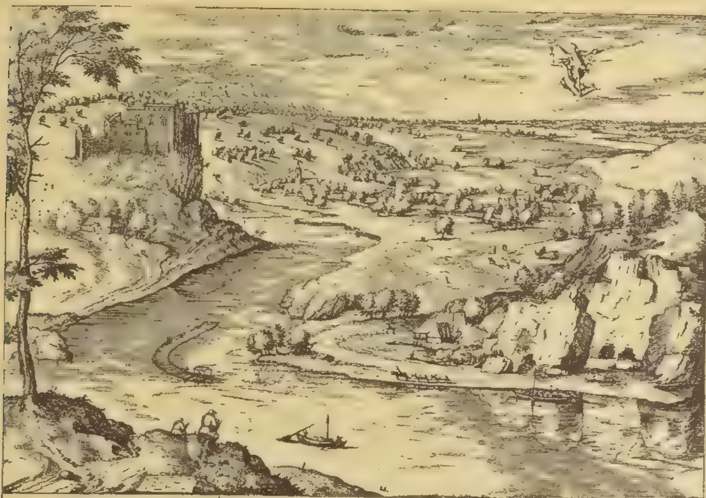
Au moment où Bruegel se met en route les événements politiques ne sont guère favorables au voyageur. En juin 1551 la guerre se rallume dans le duché de Parme entre la France, le pape, Charles-Quint et Farnèse. En octobre, Maurice de Saxe conclut un traité d'alliance avec Henri II : c'est la coalition de la France et des princes protestants contre l'empereur, qui oblige celui-ci à quitter l'année suivante à la hâte et en grand secret la Haute Allemagne pour essayer de rentrer aux Pays-Bas, puis le force à rebrousser chemin pour se réfugier en Carinthie, au moment où Henri s'empare de la Lorraine et de l'Alsace. La France n'offre guère plus de sécurité au voyageur. Mais il semble bien que lorsque van Mander dit que Bruegel alla en France et en Italie, c'est effectivement par la France que le voyage commence.

Les deux dessins authentiques les plus anciens que nous connaissions, datés tous deux de 1552, ne nous montrent effectivement ni des vues du Rhin, ni des sites alpestres. L'un (du Cabinet des dessins du Louvre), à la plume sur un papier bleuté, et daté de la main de Bruegel dans un cartouche expressément réservé dans l'avant plan, est l'étude d'un coude de rivière tranquille, bordée d'une montagne de hauteur moyenne et dont le cours est divisé par une digue. Ce paysage qui trouverait son modèle dans de nombreux sites français ou allemands, ne pouvait séduire notre voyageur qu'au sortir des horizons monotones des plaines flamandes, avant qu'il fut blasé des sites alpestres ou rhénans.

Un second dessin plus petit (1), daté également de 1552 dans un cartouche analogue au premier, offre déjà un caractère nettement

(1) Cabinet de Berlin, donation de M. de Beckerath.





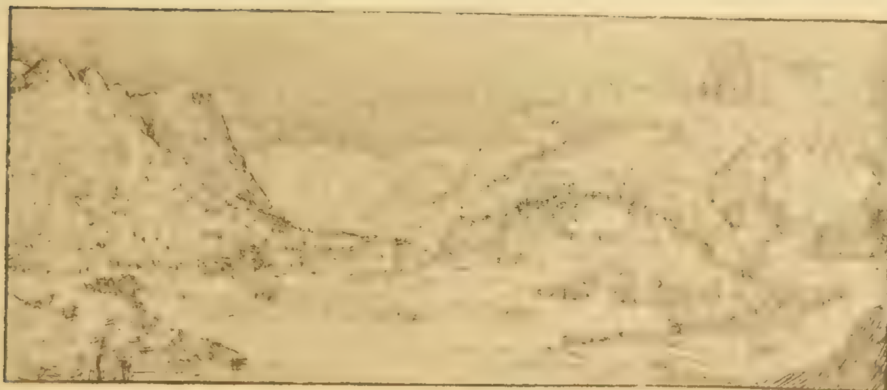
PAYSAGES

DESSINÉS A ROME EN 1553

Gravures à l'eau-forte de Georges Hoefnaegel (?)



Paysage méridional
Dessin à la plume relevé d'aquarelle, 1552
(Cabinet des Estampes, Berlin)



Étude de paysage alpestre
Dessin à la plume utilisé dans la gravure « Insidiosus Auceps » *de la suite des* Grands Paysages
(Cabinet des Estampes, Dresde)

méridional, mais n'a rien d'alpestre. A côté de vastes prairies, entre deux collines dont l'une sert d'observatoire au spectateur, des villas aux toits plats, aux étages en galerie, annoncent l'Italie ou son approche.

Nous n'avons pas de documents qui nous précise autrement l'itinéraire du voyage pendant le reste de l'année 1552. Mais nous savons que Bruegel est à Rome en 1553 ; les deux paysages auxquels l'artiste a cru devoir donner pour prétexte, relégués d'ailleurs dans un coin du ciel, l'*Enlèvement de Psyché* et *Dédale et Icare*, nous l'apprennent tout d'abord. Ce sont des gravures à l'eau-forte qu'on a souvent envisagées comme des estampes originales de Bruegel, grâce à la singularité de leur signature « Petrus Bruegel fec. Romæ Anno 1553 ». Elles présentent des vues panoramiques, d'horizon très élevé, traversées par un fleuve et agrémentées, l'une, d'une carrière et d'un château italien dominant le paysage du haut de son rocher, l'autre du large confluent de deux rivières qui se partagent le fond (1). Deux dessins supérieurement beaux par les détails, au dire de Mariette, et qui, de la collection Crozat, étaient allés dans celle de cet homme expert, portaient également cette date et cette signature. Ce n'était pas les originaux des deux eaux-fortes d'ailleurs, car Mariette en connaît au moins une et n'en fait pas la remarque à son propos (2).

---

(1) Il est certain, en tous cas, que les signatures de Bruegel que portent ces estampes ne se rapportent qu'aux dessins qui leur ont servi de modèle, car bien qu'elles reproduisent avec assez de fidélité le style de ses paysages à la plume, elles n'ont pas l'esprit, la couleur et le croustillant de l'unique eau-forte que notre artiste produisit plus tard, la *Chasse au lapin sauvage*. Deux indices peuvent servir à déterminer quel fut l'auteur de ces pièces. Il faut remarquer tout d'abord qu'on rencontre quelquefois un *Naufrage* dans l'estuaire d'un fleuve, qui cadre avec elles et qui porte dans une disposition identique, son titre, des distiques latins et le même nom d'éditeur. « Exc. Houf[s] cum præ : Caes. ». Cette eau-forte est signée « Cornelius Cort Batavus fec. » ce qui en fait l'œuvre d'un des plus importants buriniste des Pays-Bas, auteur d'autres paysages, brabançons ceux-là, d'après Bruegel. Cette eau-forte est toutefois d'une pointe fort différente des deux premières. Celles-ci se rapprochent assez, notamment dans les ciels, et dans les lointains, des vues de ville données par Georges Hoefnaegel, dans l'ouvrage de Braun et Hogenberg, et l'on pourrait peut-être en induire que l'adresse « Houf[s] exc. » cache non seulement le nom de l'éditeur mais du graveur, « Houfnagelius ». Dans l'un ou l'autre de ces cas, qu'elles soient de Cock ou de Hoefnaegel, ces eaux-fortes sont au moins de dix ou quinze ans postérieures à la date qu'elles portent. Deux séries anonymes de paysages brabançons éditées d'après Bruegel par Jérôme Cock en 1559 et en 1561, portent au second état le nom de Corneille Cort, ou plus fidèlement Corn. Curtius, ou Coert.

(2) « J'ai vu chez M. Crozat deux dessins du vieux Breughel que je crois faits en Italie. Ce sont des vues de montagnes des Alpes, ils portent la date de 1553 et par les détails ils sont supérieurement beaux. Je possède actuellement l'un et l'autre de ces dessins, je connais un paysage, gravé à Rome par ce peintre, avec la date 1553 ». J. MARIETTE, ABECEDARIO. *Archives de l'Art Francais*. 1851-1853, p. 188.

C'est par ces paysages romains que le paysage aux formes héroïques, tel qu'en publiait Jérôme Cock dès avant la maîtrise de Bruegel, apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Bruegel. Bruegel y semble en appétit de perspectives grandioses. Les paysages de Titien le troublent évidemment, comme ils ont troublé tous les paysagistes flamands. Le pittoresque du grand Vénitien l'inspire toutefois plus ici que sa force et sa robustesse. Celles-ci se retrouvent au contraire tout entières, mais dépouillées de ce merveilleux sens de la mesure qui ne manque jamais aux Italiens, dans la curieuse vue des Cascatelles de Tivoli, qu'il dessine à la même époque évidemment, et qu'il publiera à son retour, conjointement avec ses vues alpestres, sous le titre de *Prospectus Tiburtinus*.

Mais, avant d'aborder dans son retour à travers les Alpes, un pays plus nettement favorable à ce goût, notre voyageur en quittant Rome s'enfonce plus au Sud encore et passe en Sicile. Là, la vue grandiose du détroit le séduit et, installé au tournant du bras de mer, sur les falaises qui viennent mourir au cap Faro à en juger par la hauteur de l'horizon, le port de Messine à droite au pied des montagnes et de l'Etna, celui de Reggio à gauche, il en exécute un grand dessin très détaillé. Soixante-quatre ans plus tard ce dessin paraîtra encore assez précis à Georges Hoefnagel, son possesseur, pour servir aux continuateurs du *Civitates orbis terrarum* dont il clôt magistralement la publication (1). Mais, auparavant, Bruegel l'utilisera lui-même comme cadre d'un *Combat naval* que le pittoresque burin de François Huys reproduira en 1561 pour Jérôme Cock. Le motif de cette dernière composition, nous aillions dire de ce tableau, car c'en est vraiment un, quoiqu'on n'en connaisse pas de peinture, est une rencontre entre deux flottes ennemies. Au premier plan, au milieu du détroit, sur une eau tourbillonnante, plusieurs navires de haut bord à moitié perdus dans les nuages de fumée, entourés de six galères à rambates et à senziles tirant le canon, ont engagé la bataille. Une flotte de galères sort du port de Messine ; huit d'entre elles s'en

(1) ANT. HEIRAT et ABR. HOGHENBERG. *Theatri præcipuarum totius mundi Urbium Liber Sextus*. MDCXVIIII, pl. 58 : « Prospectus Freti Siculi vulgô il Faro de Messina ». Dans un cartel, au bas, se lit : « Repertum inter Studia xylographia Petri Breugelii Pictoris nostri seculis eximii. Ab ipsomet delineatum communicavit Georgius Houfnagelius, anno 1617 ». Il n'est pas sans intérêt de rapprocher cette mention de l' « excudit » de Hoefnaegel que nous venons de mentionner plus haut.



CASCADE A TIVOLI

Gravure de Jérôme Cock pour la suite des Grands Paysages

FRETI SICVLI SIVE MAMERTINI VVLGO EL FARO DI MESSINA OPTICA DELINEATIO

REZO

MESSINA

BATAILLE NAVALE DANS LE DÉTROIT DE MESSINES
Gravure de Fr. Huys, 1561

détachent aussitôt pour garder la mer du côté du Sud, d'où arrive une flotte de renfort ; les autres, les voiles carguées, et trois par trois, sur une douzaine de rangs, se dirigent à force de rames vers le lieu du combat, traçant un pâle sillage devant une dizaine de hautes nefs de bande ancrées au rivage. De la côte continentale, où l'on voit Reggio en feu, arrive dans le même ordre une autre division de galères, tandis qu'à l'horizon du côté de midi accourt à toutes voiles et sans ordre apparent une flotte qu'une haute nef accueille à coups de canons.

Ce *Combat naval* constitue pour l'histoire de la Marine un document important que Jal et l'amiral Paris citent souvent et auquel ils empruntent nombre d'illustrations, dans leurs travaux. Ce n'est toutefois qu'une composition, une mise en œuvre postérieure de documents rapportés par Bruegel de son voyage. La perspective des navires, différente de celle du paysage, le dit assez. Outre la vue du détroit publiée dans les « *Civitates* », la plupart de ses éléments navals sont tirés d'études détachées dont la réunion a formé, postérieurement à l'édition du *Combat Naval*, cette suite de fiers *Vaisseaux* gravée également par François Huys et publiée par Cock en 1565 (1). Le grand vaisseau de haut bord arborant le pennon de l'Empereur qui se répète encore en contre-partie à droite de la même composition, trouve son prototype dans cette suite, la voilure seule en a été modifiée conformément à la direction du vent. Ce gros vaisseau, facile à reconnaître à l'un de ces raccourcis caractéristiques où excelle Bruegel, semble affecter la figure d'un monstre marin. Hanté visiblement d'une similitude de forme rare et curieuse, l'artiste y accentue, comme des yeux sur une grosse face ronde coupée de lignes horizontales, les gueules de canons des sabords. Cette singularité a amené Jal, dans son « Archéologie de la Marine », à y voir un « balinjer » des Pays-Bas dont il ne trouvait pas le type ailleurs, et à faire, peut être à tort, de ce genre de navires, des navires-baleines (2).

(1) Quoique publiée en 1565, cette suite de navires pourrait avoir été commencée à la date du voyage en Italie. S'il est telle planche qui a pour fond une vue du Steen ou de la grande Boucherie d'Anvers, il en est en effet une autre qui reproduit une tour sans toit, phare et forteresse à la fois, copiée de l'entrée du port de Venise ou de quelqu'autre port italien. Rubens possédait une série de « petits vaisseaux » peints en détrempe par Bruegel.

(2) Voy. Jal, *Archéologie de la Marine.* Paris, 1850. — « Je suis porté à croire, dit cet auteur, que ce navire au château d'avant arrondi comme les épaules d'un gros poisson, à l'arrière étroit par le haut et très relevé, au large ventre, à l'étrave armée d'un éperon menaçant comme le glaive du poisson épée, était le « balinjer » ou vaisseau-

Jal a signalé encore comme documents remarquables dans le *Combat naval devant Messine*, à droite une belle galère vue de profil, montrant ses trois rames par banc ; dans le groupe principal, une galère sans « rambate », à 80 rames et une galère « à senzile » faisant feu de son canon-coursier monté sur la « coursie ».

D'autres études de Bruegel utilisées dans le *Combat* se retrouvent dans la suite des *Vaisseaux*. A gauche une petite galère couverte à la poupe d'une tente, montre nus les grands arceaux qui soutiennent celle-ci, dans la suite des bateaux ; on y rencontre encore un « balinjer » éloigné, vu de poupe.

La caractéristique de tous les bateaux de Bruegel est la hardiesse nouvelle de leur perspective, ainsi que la sûreté et l'esprit des lignes courbes qui les dessinent. Ici comme dans les études de figures de son carnet de croquis, comme dans ses animaux de la *Conversion de St. Paul* et de la *Rentrée des Troupeaux* de la galerie de Vienne, l'artiste ne tente jamais de modifier le point de vue et de chercher un aspect convenu, une forme plus familière, il admet les effets de perspective les plus accidentels tels qu'ils se présentent. Il a la sincérité d'étudier ses vaisseaux de toutes faces et se pose le problème, toujours résolu d'ailleurs, d'en faire comprendre la construction en les montrant seulement de poupe ou de proue dans des silhouettes curieuses. Cette recherche nous montre Bruegel participant encore de l'amour de la rareté de Bosch et inaugurant la haine moderne du « déjà vu ». Cette hardiesse et cet esprit trouvent encore une expression remarquable dans la voilure, que Bruegel manie d'ailleurs avec la science d'un vrai marin. Aussi est-il singulier de voir dans la flottille fuyant devant la tempête de la *Marine* du Musée Impérial de Vienne, que lui attribue M. Romdahl (1), des vaisseaux de haut bord lourdement dessinés et dont les voilures valent celles des plus médiocres bateaux, imités ou non de notre artiste, que nous offre l'atlas de géographie d'Ortelius.

L'élégance, la forme décorative des vaisseaux de Bruegel,

---

baleine, des pays du Nord. Je l'emprunte à F. Huys dont la fidélité quant à ce portrait m'est démontrée par la comparaison que j'ai pu faire de cette image aux cinquante autres reproductions de la même espèce de navires que j'ai vu sur de fort bonnes cartes géographiques du courant du XVIe siècle » (p. 256). « Le ballenjer, dit-il, ailleurs, (p. 253 et 255) était une grosse nef armée le plus souvent en guerre et ayant apparence de baleine, haute de deux ou trois ponts ».

(1) Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*, Jahrb. der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXV, Heft 3. p. 158.



NEF DE BANDE ET GALIOTE
D'UNE SUITE DE MARINES
Gravure de Frans Huys

avaient séduit aussitôt les cartographes. Avant que les auteurs des *Civitates orbis terrarum* aient utilisé en 1618 la vue de Messine, ils en avaient déjà copié dès 1572 les bateaux eux-mêmes, les logeant, un peu au hasard, dans tous les ports du monde. Abraham Ortelius, que nous retrouverons plus d'une fois parmi les admirateurs de Bruegel, avait eu, au reste, le bon goût de leur montrer l'exemple deux ans auparavant, dans son *Theatrum orbis terrarum* (1). Déjà les mers de ses cartes, gravées par Hoghenberg, l'un des auteurs des *Civitates*, sont animées de nefs tantôt copiées, tantôt imitées de Bruegel, ainsi que M. H. Hymans l'a fait remarquer le premier.

Bruegel ne parait pas avoir pratiqué la figure pendant qu'il parcourait l'Italie. A part les petits personnages qui animent le dessin du Louvre et celui du *St. Hieronymus in deserto* dont nous allons parler, aucune étude, aucun croquis, n'existe qui nous le laisse supposer par une date ou pour toute autre cause. Parmi les personnages à costumes étrangers que reproduisent ses études de figures « d'après la vie », aucun ne porte même un costume italien caractérisé. Certes les œuvres qui se rapportent avec certitude à cette époque sont trop peu nombreuses pour qu'on

(1) Voy. Ortelius. *Theatrum orbis terrarum. Antverpia MDLXX.*

Le grand navire dont l'inscription *die Scip 1564* fait peut-être le titre de la suite des des *Vaisseaux* et près duquel flotte à droite un noyé, est copié dans le même sens, mais avec ses agrès, dans l'angle inférieur droit de la carte d'Afrique, (carte nº 4). Le même est imité dans la carte du Royaume de Naples (nº 37). De la planche de petits vaisseaux vus à vol d'oiseaux, le second à gauche est copié en sens inverse dans la carte d'Angleterre (nº 6), dans la carte de l'Allemagne (nº 13) et dans celle de la Gueldre (nº 15). Le grand bateau de gauche est imité dans la carte du Portugal (nº 8), celui de droite est copié dans celle de Zélande (nº 18). De la planche représentant des galères à voiles déployées, celle de droite est imitée dans les cartes de l'Esclavonie (nº 41) et de la Sicile (nº 38). Dans l'Italie (nº 32) on retrouve une copie en contrepartie de la galère gravée au milieu de la planche vue à vol d'oiseau, de la nef de bande placée plus haut à droite, d'une autre plus petite qui se trouve à côté et des deux petits bateaux vus à l'horizon à gauche. Les ornements de l'atlas d'Ortelius sont habituellement, d'ailleurs, empruntés à des gravures de maîtres : sur la même carte de l'Italie (nº 32) on retrouve, notamment, le *Triton et la Néréide* copiés de Jacopo de Barbari.

Les *Civitates orbis terrarum*, éditées deux ans après l'atlas d'Ortelius par Georges Braun de Cologne, avec la collaboration de F. Hoghenberg de Malines et de Georges Hoefnaegel d'Anvers, sont souvent étoffées aussi de navires imités de Bruegel, notamment ceux de la vue de Lisbonne et du plan à vol d'oiseau de Messine. La nef de bande qui orne l'avant-plan du port de Venise (T. I, pl. 43) est imitée de la *Chute d'Icare*, de la suite des *Vaisseaux*. Il en est de même des deux nefs à gauche du port de Constantinople (pl. 51) ; du port de Calcutta (pl. 54) où se trouve une imitation du vaisseau ayant pour paysage de fond la grande Boucherie d'Anvers ; de celui de Wismar (Tome V, pl. 46) ; du port de Catane (T. V, pl. 69, 1582), où l'on retrouve une nef de bande identique, sauf les voiles, à l'une de celles du paysage, daté de Rome 1553, et édité par Hoefnaegel. L'un des vaisseaux de la suite est copié dans le plan à vol d'oiseau de Stavoren (T. IV, pl. 17).

soit autorisé à en tirer une conclusion définitive, ces œuvres, ce qui n'est pas moins étonnant, n'étant d'ailleurs rien autre elles-mêmes que des dessins à la plume.

Jusqu'à nouvel ordre le voyage de Bruegel en Italie ne doit donc être considéré que comme un voyage de paysagiste à la recherche de sites pittoresques et non d'un artiste demandant aux maîtres du grand art les secrets de leur style dans les figures.

Il en est de même en ce qui concerne son séjour dans les Alpes, et le reste de son voyage jusqu'à son retour aux Pays-Bas.

Les dessins de paysages exécutés par Bruegel dans les Alpes datent de la même année que les travaux exécutés à Rome. Mais il est indéniable qu'ils leur sont postérieurs, car il témoignent d'une expérience plus grande et d'une manière plus sûre. Entre eux se place l'étude plus approfondie des paysages du Titien, constatée par Mariette (1). Un vaste paysage montagneux, daté de 1553 dans un cartouche réservé à l'avant plan et semblable à ceux des paysages de 1552, (dessin du Louvre), et le *St. Hieronymus in deserto* gravé dans la suite des grands paysages édités par Cock, portant le même millésime (2), reflètent, plus sobrement que les paysages datés de Rome, un pays accidenté, des vallées resserrées entre des masses rocheuses où coulent des fleuves sinueux. Ce sont là des œuvres très complètes et très personnelles, conçues par un paysagiste génial, et dont la publication aurait suffi à assurer à leur auteur un rang élevé parmi ses confrères. Le groupement formidable des masses, la simplicité grandiose et la disposition habile des plans, le ménagement de la lumière, la gradation aérienne des lointains, l'étonnant relief des avant-plans et leur pittoresque fouillis, de même que le groupement des personnages qui les animent selon des lignes qui ne rompent pas l'harmonie de l'ensemble, en font déjà des morceaux dignes des paysages du Musée Impérial de Vienne.

Dans quelle partie des Alpes Bruegel trouva-t-il sur son

---

(1) « Pierre Bruegel s'est rendu célèbre... par ses paysages qui sont de très grande manière. Lorsqu'il avait fait le voyage d'Italie, il s'était arrêté dans les Alpes et y avait dessiné des vues qui ordinairement embrassent de grandes étendues de pays. On voit de ces paysages dessinés à la plume qui ne seraient pas désavoués du Titien ». MARIETTE, *Catal. du Cabinet Crozat* p. 100, *Abecedario*, p. 189.

(2) M. ROMDAHL, *ouvr. cit.* pp. 150 et 165, mentionne le dessin original de cette gravure avec la date 1553, qui aurait été vendu les 18-19 Janvier 1892 chez Héberlé à Cologne. De nos renseignements, il résulte toutefois qu'à cette date il ne fut vendu sous le nom de Bruegel dans cet établissement qu'une *Madeleine pénitente* peinte à l'huile.



Paysage alpestre

Dessin à la plume

(Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Paris)

chemin cette nature bouleversée et grandiose ? Le Rhin avait eu quelque temps l'honneur de cette inspiration. L'on s'accorde maintenant à découvrir avec M. Hymans dans ces sites rocheux le caractère des paysages du Tyrol : « Souvenons nous », dit cet auteur, « que c'est de la même contrée que le plus souvent les maîtres allemands du XVI[e] siècle ont tiré leurs motifs. Quiconque a traversé le Brenner sent à la vue des paysages de Bruegel se réveiller d'impressionnants souvenirs » (1). A regarder les vues d'Inspruck à peu près contemporaines de Bruegel, telles que celle qu'ont publiée les *Civitates orbis terrarum* (T. V, pl. 58), et celles de ses environs dessinées par Hoefnaegel (Tome V, pl. 59) et par Alexandre Colyns (p. 58), on peut se convaincre que les paysages, alpestres de Bruegel ne sont en effet que la traduction des paysages tyroliens. Ces vues rappellent nettement les grands paysages gravés sous les titres *Magdalena Poenitens*, et *Insidiosus Auceps*.

Les études de paysage de notre artiste dans cette région furent si nombreuses, qu'au rapport de van Mander on disait « qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir à son retour sur des toiles et des panneaux », tant il était parvenu à rendre le grandeur des perspectives alpestres avec fidélité. Nous ne connaissons pas d'études de ce genre portant la date de 1553, mais le Cabinet de Dresde possède le dessin d'une profonde vallée fluviale qui, toute privée de date qu'elle soit, doit être attribuée à cette époque. Dénuée des habiles avant-plan des deux dessins datés, cette étude n'en possède pas non plus le style majestueux, elle est au contraire empreinte d'un charme qui la rapproche davantage de l'étude de *Rivière* de 1552. Elle n'en est pas moins, M. Romdahl l'a montré, le motif primitif de l'*Insidiosus Auceps*, (2) l'un des paysages les plus grandiosement alpestre de la série gravée.

Ce contraste a une signification. Certes, l'assimilation caractérisée d'une façon si réaliste par van Mander ne s'est pas faite uniquement en de simples séries d'études, mais encore dans des œuvres complètes, bien étudiées sur place et inspirées de la nature ; la date du paysage alpestre du Cabinet des dessins du Louvre et du *St. Hieronymus in deserto* le prouvent. Néanmoins l'étude de Dresde montre que le motif naïvement dessiné sur nature

---

(1) H. Hymans, Pierre Breughel le Vieux. *Gaz. des B.-A.*, 3[e] pér. III 1890, p. 370.
(2) Axel L. Romdahl, *ouvr. cit.* p. 154.

dans un style intime ne se développait que postérieurement, par l'imagination de Bruegel, jusqu'à l'interprétation majestueuse et héroïque. On perçoit ainsi déjà la lutte sourde qui s'élève lentement entre la sincérité réaliste et caractériste de Bruegel, d'une part, et son instinct dramatique favorisé par les influences extérieures, d'autre part. Cet antagonisme va se déclarer de plus en plus ouvertement, et nous en verrons s'en marquer les étapes dans la série même des grands paysages, et ensuite dans les petits paysages qui se groupent autour de 1560. Enfin, plus tard encore, vers 1562, le pays brabançon mêlera ses prairies tranquilles, ses collines buissonneuses, ses chaumières aux toits aigus, aux empilements de rochers fantastiques, dans les émouvants paysages du Musée de Vienne.

Que Bruegel ait traversé le Tyrol en 1553, cela indique assez qu'il était sur le chemin du retour et la chose ne peut faire que confirmer son départ par la France. Deux autres œuvres confirment encore ce retour de l'artiste aux Pays-Bas dès la fin de 1553. L'une, l'estampe du *Patinage devant la Porte St. Georges à Anvers*, gravée par François Huys pour Jérôme Cock, porte en son second état l'inscription « P. Bruegel delineavit et pinxit ad vivum 1553 ». L'autre, le dessin à la plume d'un paysage brabançon, est daté de l'année suivante.

Celui-ci, dessiné en 1554, (au Cabinet de Berlin), met en évidence cette impuissance de Bruegel à résister aux suggestions du terroir, cette sensibilité aux spectacles immédiats, qui l'empêchent de se plier à l'instar des flamands romanisants, à des travaux où participe plus l'esprit que le cœur. On y voit l'artiste s'appliquer à retrouver dans la campagne brabançonne quelque aspect large des paysages italiens ou alpestres. A l'église au clocher de brique, perchée sur un tertre, à la ferme au haut toit de chaume, au moulin, pittoresquement baigné par un ruisseau qui serpente bientôt avec des allures de grand fleuve vers un lointain rocheux, il veut joindre en vain un fond de grandioses perspectives. Le réaliste se bat les flancs pour retrouver au bout de sa plume la nature qu'il a contemplée naguère : la vie du modèle brabançon y efface tout souvenir étranger.

Le même effet se remarque d'ailleurs dans la série des treize grands paysages alpestres et italiens édités par Cock et peut servir à déterminer les étapes successives de cette entreprise.



Paysage alpestre

Gravure de Jérôme Cock pour la suite des Grands Paysages



Cette publication, dont nous ne connaissons pas l'époque, doit avoir suivi d'assez près le retour d'Italie. La signature avec l'h nous la dit antérieure tout au moins à 1559, année où Bruegel publie, sans signer d'ailleurs, nous ne savons pourquoi, une série de paysages brabançons. Tandis que du commencement de 1554 à la fin de 1555, à part le paysage cité plus haut, nous ne trouvons aucune production du jeune maître, fixé à Anvers dès son retour, selon van Mander ; du commencement de 1556 à la fin de 1558 il livre aux graveurs de Jérôme Cock environ trente-cinq compositions à figures. Il est donc naturel d'admettre que le paysage après avoir été l'une des préoccupations les plus évidentes de Bruegel pendant son voyage, a continué à l'absorber pendant la première période qui suivit son retour. Comme c'était là aussi l'une des préoccupations personnelles de Cock, il faut penser encore que le jeune maître revit et compléta ses œuvres dès son retour pour les remettre successivement à l'éditeur comme l'indique l'évolution des signatures.

Ici se pose une question nécessaire. Notre jeune paysagiste négligea-t'il en voyage son métier de peintre au risque de l'oublier ? Ne l'utilisa-t'il pas à la notation de souvenirs et d'études dont il devait tirer profit plus tard ? Ne fit-il au contraire que des croquis et des dessins ? L'inventaire de la collection de Rubens désigne deux tableaux de notre artiste qui pourraient se rapporter à cette époque, un paysage avec une vue du *Mont St. Gothard*, un autre avec une *Fuite en Egypte*. Tandis que la composition de ce dernier s'identifierait avec la *Fuga Deiparæ in Egyptum* des grands paysages édités par Cock, l'autre pourrait aussi être l'un des prototypes de cette série. De plus, dans la collection que l'empereur Rodolphe amassa à Prague, où il avait attiré Egide Sadeler, le graveur du portrait de Bruegel, Barthélemy Spranger, le peintre qui en composa le cadre, et Georges Hoefnagel, on trouve sous le nom du « vieux Bruegel », parmi tant d'autres chefs-d'œuvres, une « Histoire de *Dédale et Icare* ». Il y aurait donc lieu de se demander si cette composition n'est pas identique au paysage étoffé de ce sujet daté de Rome 1553 et édité, sinon gravé, par Georges Hoefnaegel. Il est à noter, enfin, que parmi les tableaux collectionnés par Rubens il existait aussi une série de petits *Vaisseaux* peints en détrempe qui trouvent forcément leurs analogues dans la suite des *Vaisseaux* gravés par François Huys.

Treize paysages parurent donc chez Jérôme Cock ; l'un fort

grand, sans titre, hors série, en pièce détachée ; les autres plus petits, de format égal, formant une suite de douze vues étoffées, chacune, de personnages propres à leur fournir le prétexte du titre spécial gravé au-dessous. Parmi eux, un seul, le *Prospectus Tiburtinus*, vue d'une des petites cascades de Tivoli, est indiscutablement italien par son sujet même. D'autres, la *Magdalena Pœnitens*, la *Solicitudo Rustica*, dont le dessin original est au Louvre, l'*Insidiosus Auceps*, qui rappelle si nettement la vallée tyrolienne de l'Inn, aux environs d'Insprück, sont des compositions alpestres homogènes où l'influence vénitienne, commencée par les frères Cock, s'est développée complètement. Le *St. Hieronymus in deserto*, bien que daté de 1553 se complique déjà d'un large estuaire scaldien, étranger au corps principal de la composition. A côté de ces deux premières catégories se détachent d'autres paysages complétés, notamment au premier plan, par des emprunts faits au pays brabançon. Visiblement, Bruegel en a composé les modèles définitifs après son retour aux Pays-Bas et sous l'influence de la nature qui l'y environne : les *Nundinæ Rusticorum*, dont les hauts toits de chaume campinois, perdus dans un rideau de peupliers et de bouleaux, effacent l'effet des rochers peu caractérisés du fonds, la *Fuga Deiparæ in Egyptum*, dont le fond rocheux aussi bien que le premier plan semblent fabriqués de toutes pièces à Anvers ; l'*Euntes in Emmaüs* aux toits de chaumes campinois, au grand estuaire s'étalant au soleil couchant, non loin de rochers chargés de forteresses ; les *Milites Requiescentes* et le *Plaustrum Belgicum*, sol belge que l'artiste « alpinise » avec exagération. Le *Pagus Nemorosus* enfin, une église et un gué simplement brabançons enfermés dans des bosquets, rappelle les environs du Steen qu'habitera Rubens. Est-ce le scrupule de trahir le paysage natal, l'effet d'un charme et d'un pittoresque intimes, ou la recherche d'un contraste avec les pages héroïques ou décoratives rapportées du voyage, il est certain que Bruegel n'emploie nullement dans cette suite tous les dessins qu'il a rapportés d'Italie : le beau paysage du Louvre et d'autres, conservés au Cabinet de Berlin et datant du voyage, auraient pu compléter la douzaine. Pour une raison inconnue, ils sont restés inédits et ont cédé la place à des paysages belges.

Ajoutées après coup, la signature et la date du *Patinage* n'ont peut-être pas toute l'autorité qu'il faudrait pour prouver l'arrivée de Bruegel à Anvers en 1553. De plus, de ce premier essai de



Paysage brabançon

Gravure de Jérôme Cock pour la suite des Grands Paysages



Scène de Patinage sur les fossés devant la Porte Saint-Georges a Anvers
Gravure au burin de Frans Huys

Bruegel dans la notation des spectacles naïfs de sa patrie nous ne connaissons ni la peinture ni le dessin d'après lesquels François Huys aurait gravé. Néanmoins, il ne paraît pas possible d'interpréter avec M. Romdahl (1) cette inscription en ce sens que l'estampe aurait été gravée en 1553, d'après une composition de l'artiste exécutée avant son départ pour l'Italie. Cette date concerne positivement, en effet, la signature du peintre, qu'elle suit immédiatement, et non la signature du graveur, qui se trouve logée dans une autre partie de l'estampe. Si l'on accordait une valeur à l'inscription, ce qui n'a jamais été contesté jusqu'ici, (l'orthographe Breugel, sans l'h, la daterait pourtant de 1557 au plus tôt de même que le paysage *Milites Requiescentes*, et l'adresse de J. Galle ainsi que la forme eu de la diphthongue impliqueraient même une époque postérieure à la mort de notre artiste), il faudrait admettre que Bruegel rentra à Anvers assez à temps pour y voir les gelées de l'hiver 1553-1554.

Il nous serait, dès lors, permis de juger ici de l'état d'esprit dans lequel le jeune artiste, les yeux pleins encore de l'art italien qu'il venait de contempler, rentrait au pays. Loin de rechercher dans la nature ou dans son imagination des conceptions michel-angesques ou des beautés raphaëlites, comme ses confrères, il aurait eu le bon sens de s'apercevoir que l'Italie n'a rien à lui apprendre, ne résistait point à ses sensations réalistes, et se livrait aussitôt aux suggestions du terroir. Il produit une œuvre où se retrouvent à la fois le goût qu'il avait à ce moment pour le paysage, goût que les voyages ont développé encore, et la tendance secrète qui le pousse vers l'humble mais bruyante vie des fêtes populaires. Pour son œil sevré depuis deux ans des joies flamandes, l'originalité du spectacle, toute particulière au climat, a pris un charme nouveau et le conduit instinctivement à développer le thème de Bosch, l'*Homme sur la Glace*.

Le choix du sujet n'était d'ailleurs pas sans causes. Inaugurée par Charles Quint en personne qui, des vivants, le premier l'avait franchie, la porte St.-Georges, conservée, telle que Bruegel nous la donne, jusqu'en 1866, venait d'être érigée en 1546 par l'Italien Donato Boni Pellezuoli de Bergame. Cet architecte avait dirigé également la construction des fortifications d'Anvers, et celle des portes de Berchem et de Borgerhout, classées par Rubens

(1) Axel L. Romdahl, *ouvr. cit.* p. 86.

parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture. S'il est compréhensible qu'au retour d'Italie, l'attention du disciple de l'architecte d'Alost ait été séduite par la belle silhouette du monument, il est possible que, d'autre part, le maître humoriste, amusé par le spectacle auquel elle faisait un cadre superbe, s'y soit trahi presque à son insu.

Les mouvements d'équilibre des patineurs du premier plan, les vives silhouettes des gens dont on ne voit que les vêtements enveloppants, l'aventure amusante de la patineuse empêtrée dans ses jupes retroussées, les grimaces significatives dont elle est la cause chez les spectateurs de la berge sont les premières manifestations de l'observateur de sujets rustiques et de scènes de mœurs que Bruegel sera plus tard, verveux mais impitoyable et exact jusqu'à la cruauté (1). Ces patineurs procèdent, comme réalisation, du même art que les petites figures trapues étoffant les paysages de 1553. C'est la même ampleur de forme, la même justesse caractéristique, habituelle aux paysagistes, des attitudes indiquées en quelques lignes simples et sommaires. C'est aussi cette même conception du rôle des personnages, traités en accessoires, dans une perspective cavalière, devant un horizon élevé, qui changera à peine dans le *Massacre des Innocents*, dans le *Dénombrement de Bethléem* et dans beaucoup d'autres compositions du maître où l'espace joue un rôle cependant secondaire. C'est, surtout, l'origine de cette sobriété de ligne, nécessaire dans des figures subordonnées au paysage, de cet abandon de tout détail ne concourant pas au caractère, de ce grand style réaliste enfin que l'artiste conservera tout en agrandissant ses figures et qu'il développera dans les derniers temps de sa vie au point de donner à plus d'un critique l'illusion d'une influence classique.

L'évolution marquée par le *Patinage* vers les compositions à figures n'eut pas de suite immédiate. Pendant les deux premières années que Bruegel passe à Anvers après son retour, en 1554 et 1555, il ne paraît pas s'occuper d'autre chose que de paysage : le Louvre possède deux dessins de cette époque où s'accentue l'évolution vers la simple nature du terroir. L'artiste commence à dessiner les petits paysages brabançons dont va sortir la série des gravures

(1) Malgré les titres en surcharge qu'un éditeur postérieur à donnés à l'estampe, « Lubricitas vitæ humanæ », « La Lubricité de la vie humaine » le sujet n'a rien de satirique ; l'interprétation détournée du mot latin au sens français et moderne, est d'ailleurs sans portée ici, comme on le voit par le terme flamand employé : « De Slibberachtigheyt van 's Menschen leven » « l'Instabilité de la vie humaine ».



Paysage composite
Dessin à la plume, 1554
(Cabinet des Estampes, Berlin)

de Corneille Cort éditée par Cock en 1559. Cette préoccupation, ne devient secondaire, tel un délassement interrompant des travaux plus importants qu'en 1556. C'est à partir de cette année que, à côté du Bruegel paysagiste commence à se manifester le Bruegel définitif : le Bruegel moraliste, puis le Bruegel des paysans.

Trois marques caractérisent les œuvres produites pendant que se décide cette évolution : l'influence de Jérôme Bosch, la prédominance des compositions gravées, l'évolution des signatures.

Il n'est pas possible de chercher à diviser l'œuvre de Bruegel en deux périodes, l'une où il aurait conservé un souvenir de l'art italien, l'autre où il se serait libéré de toute influence. Les seules figures faites en voyage, celles qu'on trouve dans les dessins de paysages datés de 1553 que nous avons mentionnés, sont marquées de la même sincérité et de la même spontanéité de sentiment que les personnages de la composition du *Patinage* ou que ceux qui tiennent une place plus importante encore dans les compositions. On a voulu faire des personnages de l'*Eté* des figures romanisantes, exécutées sous l'influence italienne, et l'on a pensé que cette œuvre pourrait être pour celà d'une date de beaucoup antérieure à l'année 1570 où elle fut éditée. Dans cette suite gravée des Saisons, restée incomplète précisément par la mort de Bruegel, il ne faut voir au contraire comme dans les *Aveugles* de Naples, peints l'année précédente, que la plénitude de style naturelle à un grand artiste désormais en possession de tous ses moyens.

Il est plus juste, et l'on s'en doute après notre premier chapitre, de tenir compte de l'influence de Bosch sur cette première période où Bruegel, à l'initiative de l'éclectique et avisé Jérôme Cock, dont on doit admirer la pénétration, prit conscience de la nature de son génie.

C'est sous cette influence en effet que Bruegel put développer, avec le fond de sa personnalité, les germes que sa naissance et son éducation rustique y avaient déposés.

Van Mander a dit que l'artiste avait fait des œuvres de Jérôme Bosch l'objet spécial de ses études et l'on sait d'autre part que Jérôme Cock édita nombre de compositions gravées d'après Bosch. Il est assez naturel, par suite, d'imaginer Bruegel préparant aux graveurs, dans l'atelier de Cock, des modèles d'après les compositions du vieux maître de Bois-le-Duc, et s'exerçant ainsi à faire à son tour des diableries, des Moralités et des Sotties peintes ou

dessinées. Cette idée est un peu trop schématique, si l'on s'en rapporte aux faits, mais elle est suffisamment exacte.

Comme éditeur, Cock avait nécessairement besoin de recourir au talent de collaborateurs. Nous savons quel genre de travaux acceptaient de ses mains des maîtres plus connus que le jeune Bruegel : sur la planche de la *Marche au Calvaire* gravée d'après Bosch, notamment, Cock a fait ajouter à côté de la signature du peintre la mention « L. Lomb. restituit », ce qui établit qu'il s'était adressé à un peintre des plus notables de son temps pour rendre possible la gravure d'une œuvre déjà endommagée, et perdue à l'heure qu'il est (1). Cock avait rarement, par malheur, cette conscience. La collaboration de Lombard pouvait servir à la renommée de la pièce offerte au public, il n'en était pas de même d'auxiliaires sans réputation : on doit donc se borner à soupçonner l'intervention de Bruegel dans certaines estampes gravées d'après les compositions de Bosch.

Or, l'absence de dates sur des gravures de ce genre, telles que l'*Éléphant* et le *St. Martin dans une barque* empêche de déterminer l'époque où commence et cette collaboration, et, partant, l'influence de Bosch sur la personnalité du jeune maître et sur le choix de ses sujets, antérieurement à la *Tentation de St. Antoine*, de 1556. D'autre part, cette dernière diablerie, communément attribuée à Bruegel et qui serait alors, après la planche du *Patinage*, la seconde composition à figure de l'artiste, aurait pu résoudre la question. Mais son dénuement de toute signature d'inventeur ou de dessinateur, sa négligence de métier, qu'un habile dessin à la plume ne semble pas avoir préparé, son style peu caractérisé, (à part le monstrueux esquif à face humaine, insuffisamment mystique pour être l'œuvre de Bosch, trop peu fantaisiste pour appartenir aux Drôles), ôtent toute autorité aux conclusions qu'on pourrait en tirer quant à la priorité de l'édition des œuvres symboliques de l'un ou l'autre des deux maîtres par Jérôme Cock. Il serait donc téméraire de dire que ce fut le succès des travaux de Bruegel qui décida Cock à publier les compositions de Bosch.

Nous possédons, au contraire, par une composition, dessinée

---

(1) Marc van Vaernewyck cite parmi les tableaux détruits par les Iconoclastes en 1566, en l'église Ste-Pharaïlde à Gand, un *Portement de Croix* de Jérôme Bosch. Voy. MARCUS VAN VAERNEWYCK, *Troubles en Flandre au XVIe siècle*. Traduction de Herman van Duyse, publiée par Maurice de Smet de Naeyer. Gand, A. Heins 1905. t. I, p. 137. Lambert Lombard mourut en août 1566.



Proverbe Flamand :
« De groote Visschen eten de cleyne » « Les grands Poissons mangent les petits »
Dessin à la plume 1556
pour la gravure de Pierre van der Heyden, éditée par Jérôme Cock en 1557
(Albertina-Sammlung, Vienne)

cette même année par Bruegel, le proverbe les *Grands Poissons mangent les Petits*, la preuve de l'intervention de celui-ci dans l'édition des œuvres de Bosch par Cock dès le moment où il crée ses propres compositions à figures : tandis que le dessin original, à la plume, (maintenant dans les collections Albertines, à Vienne), est authentiquement signé « Bruegel 1556 », la gravure qu'en a faite Pierre van der Heyden, l'année suivante, porte la signature « Hieronymus Bosch inventor ».

A se rappeler l'avis de Philippe de Guevara, on pourrait peut être voir dans cette substitution le désir de Cock de profiter du nom de Bosch. Mais le soin avec lequel Bruegel a modelé son dessin pour préparer le travail du graveur n'a pas dénaturé le caractère boschien des figures et l'auteur de la composition, d'autre part, ne se borne pas, comme Bruegel le fait le plus souvent dans les *Vices,* à la stricte figuration de l'adage « die groote vissen de cleyne eten », énoncé au bas de la gravure. La scène y est complétée, comme dans les Moralités dramatiques, de la sanction morale qui manque à la constatation brutale du proverbe : symbolisée par un guerrier armé d'un gigantesque couteau, que Bruegel mettra bientôt à profit dans la *Colère*, la Justice providentielle fend les flancs rebondis du grand poisson et en délivre tout le fretin de prisonniers, les uns maladroits, informes et dépouillés d'audace, crabbes, moules et écrevisses, les autres, brochets affamés, gros et hardis, dévorant leurs congénères plus petits. Le mysticisme de Bosch se trahit donc plus ici que celui de Bruegel, tout réaliste, et la signature de la gravure est donc aussi vraisemblable que lorsqu'elle se trouve au bas du *Saint Martin dans une barque*.

Pour n'être pas l'auteur de la composition du *Grand Poisson*, Bruegel n'en fait que plus vivement sentir dans son dessin l'intérêt que Jérôme Cock avait à l'employer : il serait difficile de trouver aux Pays-Bas à cette époque un dessinateur plus habile, plus souple et plus apte à préparer une de ces gravures au burin de large style, dont Ghisi venait d'apporter la formule d'Italie à Anvers. Si l'on compare les dessins de Bruegel qui nous restent aux gravures auxquelles ils ont servi de modèle, il apparaît à toute évidence que les burinistes se sont attachés à suivre dans leurs tailles les hachures du dessinateur. Certes, ils ne réussissent pas toujours à rendre la souplesse et la virtuosité du modèle malgré

leurs désirs : leurs tailles restent souvent raides et sans légèreté, les formes sont approximatives au point qu'il serait injuste de ne juger les œuvres du maître, comme Renouvier l'a fait, que d'après les gravures. Toutefois, leur burin en retient du style et de l'ampleur, même lorsque le travail est lâché, et les ensembles y sont colorés comme dans peu d'estampes encore à cette époque. Ainsi s'impose cette conclusion imprévue que Bruegel sans avoir jamais pratiqué le burin, a eu sa part d'influence sur les burinistes anversois de son temps.

François Huys et Pierre van der Heyden se partagèrent l'honneur de mettre sur cuivre les compositions de Bruegel. Du vivant du peintre il n'y eut guère semble-t'il que des paysages, le *Doyen de Renaix* et quelques compositions religieuses, telles que le *Bon Pasteur* gravé par Philippe Galle en 1565, qui furent exécutés par d'autres graveurs. Pierre van der Heyden (appelé aussi par traduction Myricinis et Petrus a Merica), fut le buriniste préféré.

Au moment de l'admission de Pierre van der Heyden à la maîtrise anversoise en 1557, et comme si Jérôme Cock avait attendu ce collaborateur pour l'entreprendre, commence la publication de cette longue suite d'estampes verveuses qui va populariser le nom de Bruegel. Dès ce moment Bruegel, âgé d'environ trente ans, s'enhardit, en effet. En dehors d'une première composition sur les « pierres de folie » ou « pierres de tête », qu'il a peut être déjà peinte en ce moment, le *Deken van Ronse*, le Doyen de Renaix, œuvre d'un graveur anonyme médiocre, et en même temps que le *Grand Poisson*, il donne à graver un proverbe, l'*Ane à l'Ecole*, visiblement dessiné et composé sous l'influence de Bosch, puis un conte populaire, le *Mercier pillé par les singes* (1). Ainsi commence sa carrière de folkloriste que nous allons examiner au chapitre suivant.

Probablement peu satisfait de sa diablerie de la *Tentation de Saint Antoine*, qui ne semble guère lui mieux réussir en 1558 dans le timide *Jugement dernier* où il imite Allard du Hamel, il imagine celle de la *Patience*. Nous avons dit en notre premier chapitre que la véritable diablerie n'était pas le fait de Bruegel

---

(1) M. H. Hymans dans une liste des gravures de Pierre van der Heyden donne la date 1557 au *Mercier ;* nous n'en connaissons toutefois que des épreuves datées de 1562. Voy. *Biographie Nationale de Belgique*, t. XVI, col. 498, nº 43.

Le Jugement dernier

Dessin a la plume, 1558

pour la gravure de Pierre Van der Heyden (Albertina Sammlung)

par le mysticisme qu'elle réclame pour être sincère et nous avons montré qu'elle fut surtout, sous sa main, un moyen allégorique. La *Patience* est l'essai de cette formule nouvelle, qui devient dès lors l'un des types caractéristiques de composition que Bruegel emploie dans sa première manière. Il en naît aussitôt la suite des *Vices* et il en sortira encore la peinture de la *Dulle Griet*, de la collection Mayer van den Berghe, et le *Triomphe de la Mort*.

La constatation qu'il n'existe pas de peintures de Bruegel datées d'un millésime antérieur à 1558 n'est pas la preuve qu'il n'en ait pas exécuté avant cette époque. Sans parler du *Patinage devant la porte St.-Georges*, nous avons mentionné plus haut que Rubens possédait deux paysages peints qui pourraient répondre à des gravures de la suite des grands paysages, et que l'empereur Rodolphe II possédait de son côté une « Histoire de *Dédale et Icare* » qu'on pourrait rapprocher de la gravure éditée par Hoefnaegel. Il n'est donc pas superflu de dire que les compositions de l'*Ane à l'Ecole*, du *Doyen de Renaix*, de la *Sorcière de Malleghem*, du *Mercier endormi pillé par les Singes* auraient pu être peintes au même titre que celles de la *Danse de Noce* (1) et de l'*Alchimiste* qui furent composées dans les mêmes années 1557 à 1559.

Il suffirait d'ailleurs pour prendre cette question en considération de se rappeler que Bruegel pratiquait la peinture en détrempe et que ce procédé était fragile au point d'avoir causé la perte de tout l'œuvre de certains maîtres qui l'avaient utilisé exclusivement. M. Justi explique de cette manière la disparition de nombreuses compositions de Bosch (2). Ce ne serait pas trop s'avancer de soupçonner qu'il pourrait en être de même pour des peintures de la première période de la vie de Bruegel. Cette explication se corrobore en ce qui concerne la *Danse de Noce*, par exemple, de l'autorité de van Mander qui donne d'une toile peinte en détrempe une description qui se rapporte assez à la gravure de van der Heyden de 1558.

Cette apparition des premières peintures à l'huile que nous connaissions de notre artiste coïncide à peu près avec l'évolution de

(1) Dans la biographie de P. van der Heyden (*Biographie Nationale* de Belgique t. XVI col. 498, nº 47 et 48), M. Hymans donne la date 1558 à une *Noce de village* et à une *Mariée à table* gravées par Pierre van der Heyden d'après Bruegel. L'une de ces mentions concerne évidemment la *Danse de Noce*, qui n'y est pas citée sous ce titre.

(2) Justi, ouvr. cit.

l'orthographe de sa signature. Parmi les grands paysages gravés il en est deux portant la signature avec l'*ú :* le *Pagus Nemorosus* et les *Milites Requiescentes ;* tandis que l'h existe toujours en 1558 dans les dessins et les gravures des *Vices*, du *Jugement dernier*, de *Elck*, il disparait dans un autre paysage *Milites Requiescentes*, ne se retrouve plus dès 1558 dans les gravures du *Doyen de Renaix* et l'*Ane à l'Ecole*, et manque en 1559 dans les dessins et les gravures des *Vertus*.

D'autre part, presqu'en même temps, dessins et gravures cessent d'être signés avec le b minuscule et en caractères italiques : *P. brueghel.* Déjà les grands paysages *Insidiosus Auceps*, *Plaustrum Belgicum* portent avec l'H des signatures en capitales. La signature en capitales sans l'initiale du prénom et avec le V lié à l'E, se trouve dans quelques pièces seulement : en 1557 dans le *Doyen de Renaix*, en 1558 dans la peinture des *Proverbes*, en 1559 dans le dessin de l'*Espérance*, dont la gravure supprime même complètement l'E, et dans le tableau du *Combat de Carnaval et Carême*, en 1560 dans le dessin et la gravure de la *Tempérance*. Puis, après cette hésitation, se présente la forme définitive BRVEGEL, qu'on ne trouve précédée de l'initiale P du prénom que dans quelques dessins de paysages de 1560 : un cours d'eau aux rives rocheuses (dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne), une église sur une hauteur (Cabinet de Berlin), un paysage rocheux et un paysage brabançon (tous deux au Louvre).

A part ces exceptions, tous les dessins de 1559 et 1560 et tous les tableaux jusqu'à la mort de l'artiste sont signés BRVEGEL. Les signatures des peintures avant le mariage de l'artiste en 1563, sont accompagnées de dates en chiffres arabes et après 1563 en chiffres romains. Quant aux gravures et aux dessins, à partir de 1561 ils ne sont plus signés en caractères fixes : tantôt l'artiste emploie l'italique, tantôt la capitale et les associe indifféremment à des chiffres romains de même caractère, ou à des chiffres arabes. Dans les dessins, il paraît même user, aux dernières années de sa vie, d'un monogramme composé de ses initiales en majuscules cursives.

Devant ces différentes remarques, il est indubitable que l'année 1559 marque dans la vie esthétique de Bruegel la fin de la période de tâtonnement pendant laquelle l'artiste se cherche lui-même. Pendant cette crise il éprouve ses forces dans diverses directions, il établit une première base de travaux et d'études sur lesquels il va élever son superbe édifice.



La Patience (1557)

Gravure de Pierre Van der Heyden

COMPOSITIONS DE BRUEGEL EXÉCUTÉES AVANT SON MARIAGE.
LA VIE DE L'ARTISTE A ANVERS.

C'est un des caractères particuliers du réalisme de Bruegel que de lui voir commenter par sa naïveté même la vie entière de l'artiste, au point que la pauvreté des renseignements que l'histoire nous a légués y trouve une compensation suffisante. Cette sincérité va nous permettre de connaître la société qu'il fréquente, en même temps que les sources de réalisme moral où il puise toutes ses compositions.

Après la période paysagiste qui forme ses débuts, on peut trouver encore dans la vie de Bruegel trois autres périodes successives.

C'est tout d'abord une seconde époque où le folklore, par la représentation des contes, des proverbes, des coutumes et des superstitions populaires absorbe sa verve jeune et encore insouciante. Cette deuxième période, à laquelle appartiennent aussi la plupart des diableries, est celle des deux compositions des Pierres de Tête, le *Doyen de Renaix* de 1557 et la *Sorcière de Malleghem* de 1559, de l'*Ane à l'Ecole* (1557), de la *Patience* (1557), du *Mercier pillé* (1557), des *Proverbes* de la Collection Mayer van den Berghe (1558), de la *Danse de Noce* (1558), du *Combat de Carnaval et de Carême* (1559), des *Jeux d'enfants* (1560), de la *Fête des Fous*, de l'*Alchimiste*. Cette période, toute consacrée aux sujets gnomiques et folkloristes, qui se termine en 1563 au mariage de l'artiste, se divise elle-même en deux parties dont la première, d'une durée de trois ans, jusqu'à la fin de 1558, peut être considérée comme la crise occasionnée par la transition du paysage aux sujets à figures ;

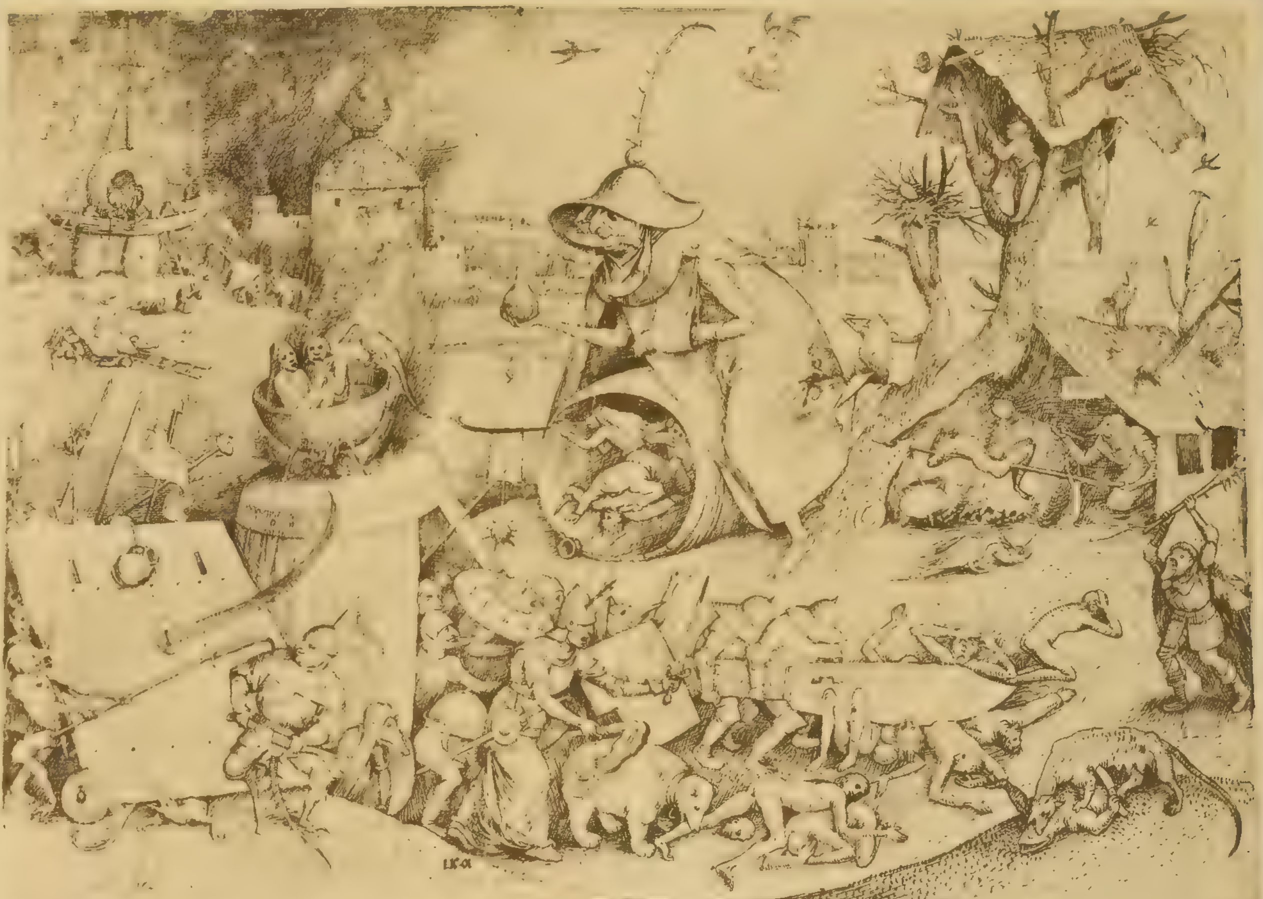
la partie suivante se trouve, par un brusque retour, ramenée au paysage entre 1558 et 1563.

La troisième période, au début de laquelle l'artiste est arraché à son milieu et livré plus complètement à ses propres inspirations par l'effet de son mariage et de son émigration d'Anvers à Bruxelles, se caractérise par une gravité particulière de sujets. C'est alors que Bruegel produit tout ce groupe de compositions religieuses aiguisées d'un réalisme plus ou moins dramatique, la *Tour de Babel* (1563), la *Bataille des Israélites et des Philistins* (1563), le *Chemin du Calvaire* (1564), l'*Adoration des Mages* de la Collection Roth (1564), le *Dénombrement de Bethléem* (1564) et le *Massacre des Innocents*, qui y est intimement lié, auxquels il faut joindre le *Triomphe de la Mort*.

Vient enfin la quatrième période où, en pleine possession de sa liberté, Bruegel simplifie ses compositions, les réduit à quelques personnages et commence à abandonner tout prétexte folklorique, littéraire, historique ou didactique, pour créer des sujets purement réalistes ou dramatiques. C'est celle du *Repas de Noce* et de la *Kermesse* du Musée de Vienne, du *Couple rustique attaqué par des routiers* et de la *Rixe entre paysans*. Ces deux dernières compositions, perdues en leurs originaux, promettaient une série d'œuvres des plus dramatiques, dont la force devait effacer tout ce qui avait été fait jusqu'à ce moment aux Pays-Bas. La mort prématurée de l'artiste arrête cet essor et l'école ne retrouve cette puissance qu'au moment où Rubens la développe dans des sujets qui n'ont malheureusement rien de spécial au terroir et ne peut guère, par suite, en assurer la transmission à plus d'une génération.

Ces quatre périodes de la vie de Bruegel ne sont pas sans enjamber mutuellement leurs limites, naturellement trop précises. Les sujets folkloriques et proverbiaux, notamment, se mêlent encore aux travaux plus sérieux des deux dernières époques, mais ils y perdent leur cachet d'insouciance pour se teindre successivement des reflets de la vie de l'artiste et des inquiétudes sociales au milieu desquelles il vit. Il est curieux, par exemple, de voir, l'année où il entre en ménage, l'attention de Bruegel se porter sur un aspect de la question sociale qui l'élève bien au dessus de la simple signification d'un proverbe, dans l'antinomie qu'il caractérise par sa *Cuisine grasse* et sa *Cuisine maigre*, et par son *Combat des Tire-Lire et des Coffre-forts* qui paraît dater de la même époque.

Il est piquant de trouver sous son pinceau au lendemain de



La Colère

Dessin à la plume, 1557

pour la suite des *Vices* gravée par Pierre Van der Heyden et éditée par Jérôme Cock en 1558

(Musée des Offices, Florence)

son mariage, en 1564, la *Dulle Griet*, le symbole de la mégère acariâtre, querelleuse et dépensière. Il est plus singulier encore de le voir, pendant ses dernières années, au moment où, avec l'arrivée du Duc d'Albe, commencent les malheureux événements qui vont ensanglanter les Pays-Bas jusqu'à la fin du siècle, composer le *Bon Berger* (1565), le *Pays de Cocagne* (1567), les *Aveugles se conduisant l'un l'autre* (1568), le *Misanthrope* ou les *Fraudes du Monde* (1568) et la *Danse des paysans sous le gibet* (1568). Ce genre de sujets symboliques propre à la seconde période, en se perpétuant en marge des deux suivantes jusqu'à la mort de l'artiste, obéit ainsi au mouvement d'évolution qui le conduit vers des sujets de plus en plus graves et de plus en plus dramatiques.

Bruegel a déjà produit en 1556 le dessin du *Grand Poisson* d'après Bosch quand il commence à composer successivement les diableries de la *Patience* et des *Vices*. Dans les petites scènes détachées qu'il juxtapose autour de la figure allégorique centrale de toutes ces compositions, il s'évertue à employer toutes les ressources dont il dispose. Le réalisme moral, l'esprit populaire, et le réalisme simplement pittoresque y trouvent leurs parts.

Mais c'est la littérature gnomique qui inspire le plus amplement notre artiste ici comme dans ses autres compositions de la même période.

Dans la *Patience* le grand personnage au chapeau de cardinal est la simple figuration du proverbe « met het mes in den buik sitten », « être assis en ayant le couteau dans le ventre », c'est à dire, être tourmenté, inquiet. Dans la *Paresse* Bruegel ne dédaigne pas de jouer sur les mots et d'utiliser l'expression « de klok lui », la cloche tinte, pour désigner « Lui », la Paresse ; déjà, nous avons dit qu'il a utilisé au même but le proverbe flamand « de Luiheid is des duivels oorkussen », « la Paresse est l'oreiller du diable », c'est à dire, suivant le proverbe français « la mère de tous les vices ». M. Romdahl a donné aux diverses scènes de l'*Envie*, où la chaussure semble jouer un rôle prépondérant, la valeur du proverbe « het is geen schoen naer zijn voet », « il n'y a pas de soulier à son pied » (1), auquel il faut, néanmoins, préférer, nous paraît-il, cet autre : « in iemands schoenen willen sitten », « vouloir chausser les souliers des autres », de signification plus

(1) Axel L. Romdahl, ouvr. cit. p. 113.

adéquate au sujet. Dans l'*Avarice*, la foule monte à l'assaut du « spaerpot », de la tire-lire que les Rhétoriciens de la « Pivoine » de Malines allaient, quatre ans plus tard, célébrer si curieusement dans leur « Sotte factie » du Landjuweel d'Anvers ; une société d'arbalétriers, tirant sur une bourse pleine qui perd tous ses écus, y personnifie la formule « geld schieten » ; un usurier tel qu'il s'en rencontrait en si grand nombre jusque dans les villages à l'époque de Bruegel, opère devant sa table de prêt, tandis que, sur son toit, près de la bourse, un poisson enfermé dans un bocal, montre « geld bij de visch », « l'argent près du poisson », c'est à dire, l'argent sur table, le payement au comptant ; plus loin des ciseaux coupent un homme en deux, suivant cet adage qu'on emploie à propos du négociant avare « weeten goed te snyden », « savoir bien couper », (bien écorcher) et cet autre dicton qui en découle « men moet een schaap scheren maar niet villen », « bon berger tond ses brebis mais ne les écorche pas ». La passion de l'argent s'y symbolise encore par un trésor caché au creux d'un arbre. Dans la *Gourmandise* on ne s'étonne pas de retrouver, à côté de la machine à avaler, un grand poisson qui en dévore un plus petit, et un buveur se noyant dans un tonneau. Dans l'*Orgueil*, à côté de l'entêtement de l'âne, l'exagération de la toilette et des soins du corps amène la représentation d'un barbier exerçant son métier, allusion évidente au proverbe « zij zijn allen over een kam geschoren », « ils sont tous tondus par le même peigne », qui affirme l'égalité des orgueilleux et des gens modestes.

Le grand personnage de la *Colère* tenant à la main une fiole pleine de sang a évidemment pour devise l'expression proverbiale « hij kan zijn bloed drinken », « il boirait son sang », « il est son ennemi mortel ». Nous retrouvons ici l'immense couteau du *Grand Poisson* et de la *Patience*, et si les guerriers bardés de fer y dominent, placés d'ailleurs sous les ordres d'une Dulle Griet (1), c'est que la grande forme de la Colère est la Guerre. La *Luxure*, enfin, rappelle dans sa scène la plus importante les traitements ignominieux infligés au temps de Bruegel aux adultères et aux maris complaisants, la promenade, à dos d'âne, des coupables dépouillés de leurs vêtements et fustigés par leur complice. Seul l'ignoble monstre brisant un œuf y a une signification symbolique.

Le projet de la publication des *Vices* et des *Vertus* vint-il de

(1) Voir plus loin l'explication de cette expression proverbiale.



L'Orgueil

Gravure au burin de Pierre van der Heyden, 1558



L'Espérance
Dessin à la plume, 1559
pour la gravure de la suite des Vertus *éditée par Jérôme Cock*
(Cabinet des Estampes, Berlin)

Bruegel ? Faut-il y voir, au contraire, le résultat d'une commande de Cock ? Il est incontestable en tout cas que l'idée d'unir les diableries, (dont la vogue était telle que Charles IX, au carnaval de 1565, en faisait représenter à sa cour (1), à l'allégorie qui se développait de plus en plus dans l'estampe en des suites didactiques, était digne de l'habile éditeur. Pour Bruegel elle eut diverses conséquences. Si par les diableries des *Vices* et de la *Force* (2), elle lui donna une réputation de drôlerie qu'il ne méritait pas tout à fait, car il y fait preuve d'un véritable réalisme moral, elle le conduisit aussi à peindre l'extraordinaire *Triomphe de la Mort*. D'autre part, elle l'obligea pour la composition des *Vertus* à des recherches qui l'amenèrent sur le chemin d'un réalisme de plus en plus avoué.

La *Foi* montre les pratiques extérieures de la religion et des sacrements : le Mariage, où les trois témoins lèvent la main en manière de serment, non loin du tambour qui ouvrait habituellement la marche du cortège nuptial ; la Messe, la Communion, le Baptême, la Prédication, la Confession, y entourent tous les instruments de la Passion. La *Tempérance* ou la Mesure, le frein dans la bouche, sur la tête une horloge, mesure de la vie, est entourée de bâtisseurs armés du fil à plomb, de calculateurs, d'une école de savants discutant, d'astronomes mesurant les distances des astres et celles de la terre, de musiciens et de chanteurs battant la mesure de la main, d'acteurs sur leur théâtre ; un arquebusier, un arbalétrier, un sculpteur, des canons complètent cette véritable encyclopédie du mot « mesure ». L'*Espérance*, c'est celle du naufragé, de l'incendié, du prisonnier. La *Justice* c'est le terrible appareil judiciaire du moyen âge, de ses supplices et de ses tortures. Mais c'est la *Charité* et la *Prudence* qui annoncent le mieux le peintre des mœurs populaires et rustiques. Les œuvres de charité corporelle qui caractérisent la première, les différents approvisionnements de bois, de salaison, les réparations des toitures et des bâtiments en prévision de l'hiver, le coffre-fort qu'on remplit, la tire-lire de l'enfant, le testament et la confession du moribond, de la seconde,

(1) Voy. Abel Jouan, Discours du Voyage du Roy Charles IX en Champagne en 1564 et 1565. Paris, Jean Bontout, 1566, p. 4.

(2) Dans la *Force* l'artiste résume sa série des *Vices*. Des moines tonsurés et des religieuses, le chapelet à la main, y combattent des animaux symbolisant les péchés : un paon, un porc farci de volailles, un âne, un escargot, un dindon, un coq. Une armée de cavaliers y met en déroute une troupe de démons.

et les actes du culte représentés dans la *Foi*, forment une petite encyclopédie de mœurs populaires que l'estampe des *Vierges sages et les Vierges folles*, les peintures des *Mois* du Musée Impérial de Vienne, les *Danses* et les *Banquets de Noce*, les *Kermesses*, la *Visite à la ferme* du Musée d'Anvers, et les gravures de l'*Eté* et du *Printemps* vont successivement compléter.

L'influence particulière de chacune des suites des *Vices* et des *Vertus* se ressent, d'ailleurs, dans les compositions que Bruegel produit parallèlement. En même temps qu'il utilise les notations gnomiques dans les *Vices*, on trouve en 1557 celles de l'*Ane à l'Ecole* et du *Doyen de Renaix* dont nous expliquerons le sujet plus loin. Quant, en 1558, Bruegel prépare les dessins des *Vertus*, qui vont paraître l'année suivante, (les dessins des *Vices* ont précédé d'une année l'édition de leurs gravures), il signe la plus ancienne peinture datée de sa main qu'on connaisse, les *Proverbes* de la Collection Mayer van den Berghe, et le dessin de la composition « *Elck* » (Musée Britannique) ; au même moment Cock édite d'après ses compositions deux estampes de van der Heyden, la *Danse de Noce* et l'*Alchimiste*, puis une composition très simple d'un *Combat de Carnaval et de Carême*, gravé par Hoghenberg, antérieur au tableau de Vienne et fort proche d'une peinture dont il ne reste qu'une copie appartenant à M. Joly, à Bruxelles.

L'année suivante, c'est la fin de la période de transition et de l'apprentissage que Bruegel fait de la composition. Maître de son art il entreprend par la représentation peinte du mois de Mars désignée sous le titre très insuffisant de *Combat de Carême et de Carnaval* (au Musée de Vienne), une série de peintures caractérisant diverses époques de l'année, et publie parallèlement sa suite des *Vertus ;* il se laisse inspirer par les réunions rhétoriciennes qu'il fréquente et produit *Elck*, la *Sorcière de Malleghem*, la *Fête des Fous*.

Toute cette période est empreinte, à en juger par ces œuvres, d'une gaieté et d'une facilité de vie singulières. Les proverbes et les contes qu'il aborde ne sont pas des plus pessimistes, et les autres sujets qu'il traite se rattachent tous par quelque côté aux fêtes et aux divertissements du temps.

La gravure de l'*Ane à l'École* n'est que la mise en scène littérale et verveuse du distique proverbial qui y est souscrit « Al reyst den esele ter scholen om leeren, Ist eenen esele hy en sal gheen peert weder keeren », « Parisios stolidum si quis transmittat



PROVERBE FLAMAND
L'Ane à l'école
Gravure au burin de Pierre van der Heyden, 1557

asellum, Si hic est asinus, non erit illic equus », c'est à dire « On ne peut faire d'un âne un cheval, même aux écoles de Paris ».

Avant cette composition, Bruegel n'avait guère eu à placer des figures que dans des paysages et toujours, dans le *Patinage* comme dans les *Vices*, il les subordonnait à l'ensemble par l'horizon élevé de la composition. L'inexpérience de l'artiste dans l'agencement de personnages répartis dans un intérieur trahira encore cette habitude en plusieurs œuvres. Autour du vieux magister au costume suranné, la bande d'écoliers indisciplinés épelant ses « donat » se groupe comme en perspective cavalière, tandis que l'âne, brillamment harnaché, y occupe une place légèrement disproportionnée. La perspective qui a servi, cette même année, à éparpiller les singes pillant le *Mercier* et à disposer la clientèle du *Doyen de Renaix* est identique, et elle s'applique, les deux années suivantes, aux paysans de la *Danse de Noce*, à l'*Alchimiste*, à la *Sorcière de Malleghem*, au *Combat de Carnaval et de Carême* et en 1560 aux *Jeux d'Enfants*.

C'est dans un vieux conte populaire que Bruegel a puisé la composition du *Mercier*. Le scenario en avait déjà servi, quatre-vingt-dix ans auparavant, à l'un des entremets des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York et le vieux chroniqueur Olivier de la Marche en a rappelé les péripéties (1) : « N'eurent guères marché iceux singes qu'ils trouvèrent un Mercier endormi auprès de sa Mercerie : et en tenant contenance de singes le premier prit un tambourin et un flageol et commença à jouer, l'autre prit un miroier, l'autre un peigne et, pour conclusion, ils laissèrent au mercier petite part de sa mercerie » (2).

Bruegel a mis toute sa verve à développer ce thème qui avait déjà inspiré Henri de Bles au dire de van Mander (3). Le colpor-

(1) *Les Mémoires de messire* Olivier de la Marche, édit. 1562, p. 369.

(2) Une mauvaise gravure sur bois contenant des motifs plus grossiers se rattache de si près à la composition de Bruegel qu'il est évident que l'une s'est inspirée de l'autre. M. W. L. Schreiber en la reproduisant dans son *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal*, t. VI, 1893, nº 1985, fait de cette pièce une gravure du dernier quart du quinzième siècle ; nous la croyons plutôt contemporaine de notre artiste. La composition de Bruegel fut d'ailleurs imitée plusieurs fois. J. Turpin en publia une copie à Rome en 1559 et les *Emblemata Secularia* de De Bry la copièrent également. J. C. Visscher en édita une imitation gravée par Pierre Feddes van Harlingen. Pierre van der Borght en parodia le sujet en faisant du mercier même un grand singe, ce qui ôte toute signification au conte.

(3) « Henri de Bles fit », dit van Mander, « un paysage grandiose où sous un arbre un mercier se livre au sommeil, tandis que les singes pillent sa marchandise, la vont

teur s'est endormi à l'entrée d'un bois. Une bande de singes est aussitôt descendue des arbres et les malicieux animaux ont ouvert ses paniers et se disputent les marchandises. L'un fait la grimace à son propre museau dans un miroir, un autre se met le nez dans une paire de lunette. Celui-ci joue de la guimbarde, celui-là essaie des chaussettes, cet autre traine après lui les écheveaux de laine ; les tambours d'enfants, les chevaux de cartons, les flageolets, les gants, les bourses, les lacets, suivent le même chemin et vont se pendre aux branches. Enfin, un maraudeur plus audacieux s'avise même de dépouiller de son haut-de-chausse le dormeur souriant dans son rêve, mais, subitement suffoqué, il se trouve arrêté dans son œuvre indiscrète, et n'a que le temps de se boucher le nez.

Plus que toute autre littérature, les proverbes portent en eux le caractère de la race qui les a imaginés, ils sont par excellence l'émanation de la poésie et de l'esprit du peuple et un artiste de terroir est assuré d'y trouver toujours une inspiration adéquate à son génie. En se faisant l'illustrateur de la sagesse populaire, Bruegel obéit donc à une propension toute naturelle. La recherche de ces aphorismes était d'ailleurs un effet de la tournure d'esprit du temps, mais il faut savoir gré à notre artiste de l'avoir dirigée dans un sens où les humanistes n'allaient guère. Si Erasme, Junius, Ulpius et tant d'autres composaient des recueils de proverbes et d'expressions proverbiales, tous les tiraient des auteurs latins. Bruegel, à la différence de ces savants, n'allait pas chercher chez les anciens une sagesse prétentieuse, il savait la trouver autour de lui, chez ce peuple dont les humanistes se séparaient de plus en plus pour vivre dans une civilisation morte depuis mille ans. Et c'est au pittoresque inédit de ces comparaisons populaires que Bruegel empruntait l'imprévu de ses compositions, en les personnifiant consciencieusement sous la physionomie du peuple qui les avait créées.

Quelles que soient les drôleries qui y paraissent contenues pour les non initiés, aucune n'existe sinon par le contraste et la diversité de génie des langues. En invoquant l'esprit flamand dans ce genre d'œuvres, Bruegel n'avait pas d'autre ambition, évidemment, que de s'adresser à des gens vivant dans le même horizon

---

pendre aux arbres et s'ébattent à ses dépens ». Ce tableau conservé au Musée de Dresde a deux détails communs avec la composition de Bruegel : la ronde de singes et le sac que les singes vident. Voy. J. Helbig, *La Peinture au Pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, 1903, p. 135.



LE MERCIER PILLÉ PAR LES SINGES
Gravure au burin de Pierre van der Heyden

que lui-même. Chaque composition, dès que le proverbe qui en est la clef est connu, apparaît comme sa mise en action la plus simple. Un recueil de proverbes flamands, tel que celui que Goedthals publiait chez Plantin, l'an précédant la mort de Bruegel (1), provoquerait la même sensation d'étrangeté si, au lieu de donner des proverbes français équivalents, l'auteur s'était borné à la traduction littérale du flamand. Lafontaine a enchâssé dans un de ses petits chefs-d'œuvre l'expression « souffler le froid et le chaud ». Ce n'est là que l'équivalent français de l'expression flamande « in de eenen hand water, maer in de ander vuur draegen », « porter dans une main l'eau et dans l'autre le feu » et de cette femme qui porte d'une main, dans une pince, un tison enflammé et de l'autre un sceau d'eau, dans les *Proverbes* de la collection Mayer van den Bergh.

Si dans cette peinture « roosen voor de verckens stroeyen », « jeter des roses aux pourceaux », « met den kop tegen den muur loopen », « se jeter la tête au mur », « tusschen twee stoelen in d'assen sitten », « s'asseoir entre deux chaises dans les cendres » sont des proverbes communs à plusieurs langues, il n'en est pas de même en effet de « de blau huycke omhangen », « s'entourer d'un manteau bleu » (2), ne rien voir, ou de « teghen de maen pissen », « ....viser.... vers la lune », vouloir l'impossible, de « het huyken naer den wind draeien », « tourner son manteau au vent », comme une girouette, de « de catte de belle aenhanghen », « pendre un grelot au cou du chat », ce que Goedthals traduit « on ne prend pas chat sans moufles ». Ceux-ci sont des métaphores propres à la langue flamande et leur étrangeté n'existe pas pour un Flamand.

Il n'entre pas dans nos intentions d'expliquer ici les douze proverbes traités dans ce tableau. Nous devons néanmoins signaler la vogue déjà ancienne de l'un d'entre eux auprès des artistes. Le personnage interposant un éventail entre le soleil et la rivière exprime la même idée que celui qui, dans un cul-de-lampe sculpté au xve siècle à l'Hôtel-de-ville de Bruxelles, cache son visage à la vue du soleil se reflétant sur l'eau :

« Myns naesten welderen myn herte pynt
Ick en mach niet lyden dat de sonne in 't water schynt ».

(1) François Goedthals. *Les Proverbes anciens flamengs et françois correspondants de sentence les uns aux autres.* Anvers, Plantin, 1568.

(2) Voir la note de la page 82.

c'est à dire

> De mon prochain l'éclat peine mon cœur :
> Je ne puis souffrir que le soleil luise sur l'eau.

Plusieurs compositions de cette série se retrouvent encore dans un autre tableau de *Proverbes* de Bruegel qui a autrefois fait partie de la Collection Rothan ; il faut citer notamment : « den put vullen als 't calf verdroncken is », « combler le puits quand le veau s'est noyé », « prendre une précaution tardive », (pour la composition duquel Bruegel fit le croquis, conservé au Louvre, d'un personnage vidant un grand récipient) et la femme portant le feu et l'eau. Dans cette seconde peinture se trouvaient de plus : « de ghansen wachten », « garder les oies », dont le beau dessin préparatoire existe au Cabinet des Estampes de Dresde, et enfin les *Dénicheurs*. Cette dernière composition qui expose le proverbe « die den nest weest die weethen, maer die hem rooft die heeften », « celui qui sait où est le nid le connaît, mais celui qui le prend le possède », sera reprise plus tard par l'artiste dans un dessin conservé aux Offices à Florence, puis dans le tableau du Musée de Vienne, cinquante ans plus tard, et Vinckeboons l'imitera (1).

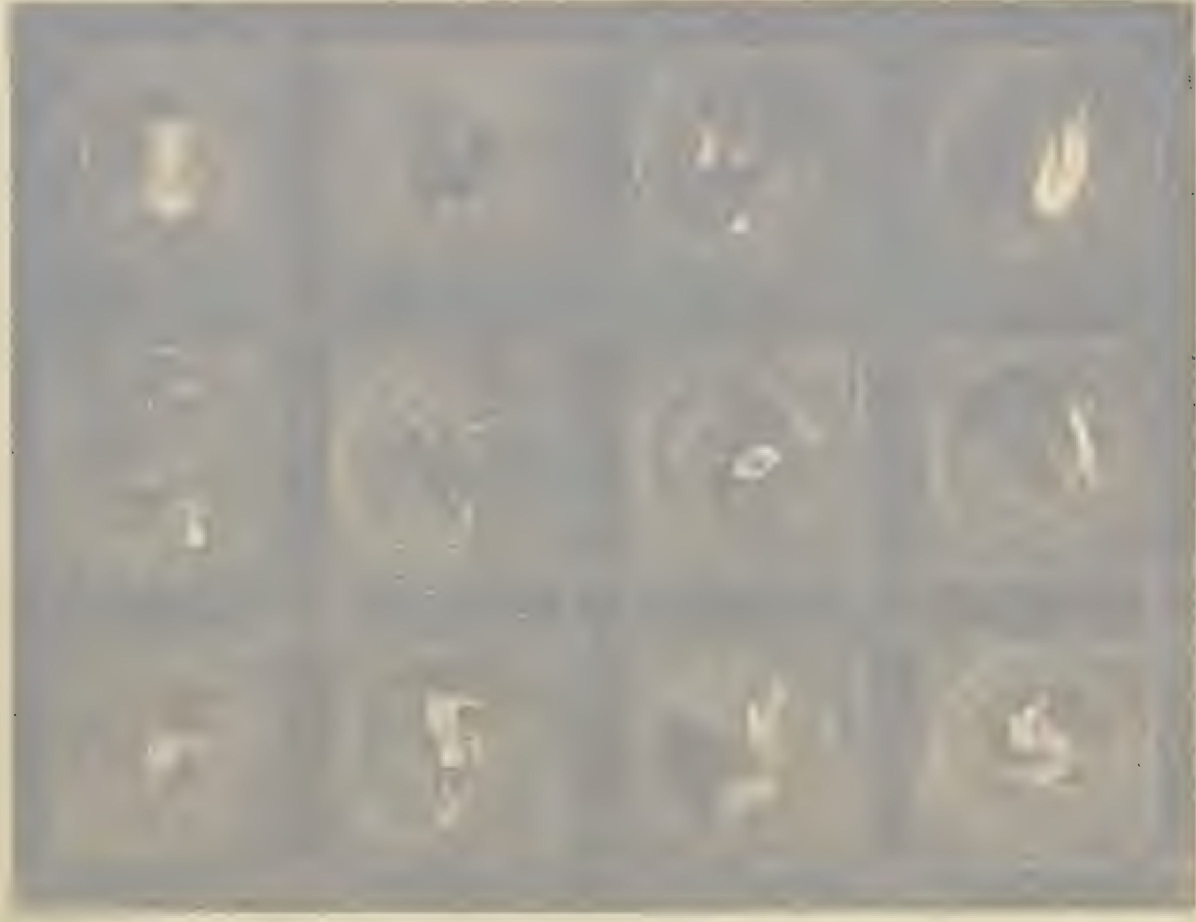
L'usage de la forme ronde pour la représentation des proverbes en sujets détachés semble être familière à Bruegel. Outre la peinture de la collection Rothan et celle de la collection Mayer van den Bergh, (où la série de sujets paraît n'avoir pas été d'abord

---

(1) Un tableau du Musée de Haerlem réunit des proverbes d'une façon plus ou moins adroite dans une composition synoptique qui n'est pas étrangère aux types de composition de Pierre Bruegel l'ancien. Sous une forme assez analogue Jean Galle a publié une estampe de proverbes sur les paresseux, dont il attribue la composition à Jérôme Bosch, sous le titre : « *Die met lanterfantery altoos ghequelt zyn, moeten deur luyaerdy oock meest sonder ghelt zyn,* Les pigres et poltrons et tous ces fainéans sont tousjours bien pourveuz de vent, mais pas d'argent ».

Plusieurs autres gravures du temps sont inspirées de la composition du Musée de Haerlem. L'une d'elle a été éditée en 1577 par Jean van Doetechum avec le titre : *De Blauwe Huycke is dith meest ghenaemt. Maer des werelds idel sprocken hem beeter betaemt.* Une autre porte l'adresse de Th. Galle et le titre *Deze wtbeeldinghe wert die Blauw Huyck ghenaemt maer des werelts abuysen haer beter betaemt.* Une troisième, composée des mêmes proverbes rangés dans un autre ordre, plus petite que la précédente, et éditée par Jean Galle, ajoute à cette inscription le titre français « Le vrai portrait du monde renversé ». Ce titre la « Huque bleue » vient d'un proverbe qui y est traité plus complètement que dans l'œuvre de Bruegel, une femme enfermant son mari dans un manteau bleu : « Froukens die geern hier en daer den offer ontfangen, Moeten haer mans de blau huycke omhangen », « Femme qui volontiers reçoit de ci de là, doit couvrir son mari de la huque bleue ». Citons enfin une dernière gravure de ce genre intitulée « Proverbia Flandrica » dont le cuivre est conservé au Musée archéologique de Bruges.

Douze proverbes flamands
(Collection du Chevalier Mayer van den Bergh, Anvers)



DOUZE PROVERBES FLAMANDS
(Collection du Chevalier Mayer van den Bergh. Anvers).



présentée sous la forme actuelle, car plusieurs de ces médaillons n'y sont pas insérés suivant la verticalité des compositions), la gravure du *Paysan poussé dans la bauge aux pourceaux*, le dessin du *Foin courant après le cheval* et la suite de proverbes gravés par Wierix à laquelle ce dessin se rapporte, la présentent encore.

Toutes les œuvres du jeune maître que nous avons rencontrées jusqu'ici, ne sont que des allégories fantastiques et des fantaisies morales équivalentes aux Sotties, aux Farces et aux Moralités du théâtre du temps. Mais, pendant que son instinct réaliste se satisfait d'abord dans ces conceptions populaires, il se vivifie, d'autre part, d'une force nouvelle au contact de la vie campagnarde.

Les sujets et les scènes rustiques, ne se sont rencontrés jusqu'ici, et à l'état embryonnaire, que dans l'étoffage des grands paysages héroïques. Il fallut ces mêmes excursions en Campine révélées, dès 1558, par nombre de petits dessins de paysages, de vues de village, de bosquets, de fermes, d'habitations paysannes et par les estampes qu'en publia Jér. Cock l'année suivante (1), pour que l'attention de Bruegel fut attirée directement sur la vigueur de vie et le pittoresque qui président aux mœurs campagnardes.

Telle fut sans doute l'origine de la *Danse de Noce*, gravée la même année, par Pierre van der Heyden. Le moment choisi dans cette composition est typique. Le repas de noce, où les édits somptuaires de Charles-Quint ne permettaient plus qu'un nombre très limité de convives, est fini. Dans le verger, la mariée entourée de ses proches s'est installée derrière une table, tandis qu'au son des musettes et sous l'œil du curé, qu'on reconnait à son étole croisée sur la poitrine, commencent les danses. Alors s'organise, selon une coutume curieuse, le défilé de toute la parenté et de tous les amis qui, éloignés du banquet par les édits, veulent contribuer à meubler le nouveau ménage ; et par dessus les têtes, vers la mariée, défile tout un cortège de chaises, de berceaux, de quenouilles, de dévidoirs et autres objets, tandis que, devant elle, tombent dans un grand plat des écus dont un scribe tient état.

---

(1) *Multifariarum Casularum ruriumque lineamenta curiose advivum expressa. Vele ende seer fraeye ghelegentheden van diuerssche Dorphuizingen, hoeuen, velden, straten, ende dyer ghelycken, met alderhande Beestkens verciert.* Al te samen gheconterfeyt naer dleven, ende meest rontom Antwerpen ghelegen synde. Nu eerst nieuwe ghedruct ende wt laten gaen by Hieronymus Cock, 1559. Cum gratia et privilegio Regis. Titre en typogr. et 14 pl. non numérotées.

Bruegel paraît avoir repris plusieurs fois cette composition tant à l'huile qu'en détrempe. Van Mander cite en effet chez un grand amateur d'art d'Amsterdam, S. Pelgrims, une *Noce villageoise* peinte à l'huile où l'on voyait des têtes de campagnards comme grillées par le soleil, très différentes de celles des citadins. Plus loin, cet auteur mentionne encore chez un autre amateur de la même ville, Guillaume Jacobszoon, près de l'église neuve, une seconde *Noce de village* peinte à la détrempe avec nombre d'épisodes comiques, dit-il, et les paysans pris sur le vif. Il décrit, notamment, dans le groupe où la mariée reçoit des présents, un vieux campagnard qui a l'escarcelle pendue au cou et qui compte ses écus dans sa main (1). Des copies, peintes en contrepartie de la *Danse de Noce* gravée par van der Heyden, avec des variantes telles que la suppression des cadeaux transportés par dessus les têtes de la foule, ou d'arbres et de personnages sur les côtés, dénoncent effectivement l'existence de plusieurs originaux.

Si la *Danse de Noce* est la première paysannerie de Bruegel connue (2), il faut y voir aussi le premier résultat de l'intervention

---

(1) Le dessin des *Danseurs de Noce* du British Museum est de la même composition que la gravure de Pierre van der Heyden, moins une partie du paysage et quelques personnages. C'en est une copie, maladroite, vide et étirée ; la gravure d'Hondius qui paraît en avoir été extraite n'a donc aucun intérêt documentaire. De plus, le paysage qui forme le fond de ce dessin et de cette gravure, une ferme, une église et une haie, est emprunté du dessin des *Apiculteurs* exécuté en 1566 et qui n'a pas été gravé (Cabinet des Estampes de Berlin).

L'année suivante, un éditeur concurrent de Jérôme Cock, Barthélemy de Momper, père de Josse le paysagiste, publiait un *Festin de Noce rustique* en plein air où se reproduit le thème du cortège des cadeaux. Cette estampe était l'œuvre de Pierre van der Borcht qui venait de graver pour le même, en 1559, une grande *Kermesse* fort semblable à celles que les allemands Beham, Meldeman et Hopfer avaient déjà produites et un amusant intérieur d'un *Savetier maître d'école*. Ce même de Momper avait édité encore une gravure de Frans Huys d'après un dessin rapporté par Pierre Coeck de son voyage à Constantinople, une représentation de l'ordre de marche de l'*Armée du grand Turc*. Tout cela pourrait expliquer comment Bruegel aurait fait une infidélité à son éditeur habituel, Jérôme Cock, en faisant publier par de Momper la gravure de *Kermesse d'Hoboken* dont la composition pourrait être aussi bien de notre artiste que de ses fils.

(2) Voir page 71, note 1.

Il existe plusieurs affirmations qui tendraient à faire croire que les premierr essais de Bruegel furent des paysanneries ; ni l'une ni l'autre ne sont pourvues d'autorité suffisante. Selon M. A. Wauters, certaine brochure (Georges Mélotte. Etudes sur les vieux peintres flamands. *Pierre Bruegel dit le Vieux ou le Drôle.* Bruxelles, 1864), signalerait une kermesse, signée P. Bruegel et datée de 1550, qui aurait appartenu à M. Loicq, ancien notaire à Bruxelles. La description du tableau, qui correspond à celle de la gravure de van der Heyden, ne dit pourtant pas que la date de 1550 s'y trouve inscrite mais la donne comme une évaluation approximative de l'époque où travaillait l'artiste.

D'autre part, Wessly (Dohme, *Kunst und Kunstler*, t. I. N° XVII, p. 10) attribue sans



NOCE VILLAGEOISE, DANS UN INTÉRIEUR
(Coll. de M. John G. Johnson, Philadelphie)



d'un nouveau personnage, Hans Franckert, dans la vie de notre artiste. Hans Franckert était un marchand originaire de Nurenberg qui s'était établi à Anvers dès 1546, au moment où la prospérité de ce port obligeait les Hanses allemandes à y transférer leurs comptoirs de Bruges. Franckert, au rapport de van Mander, paraît avoir eu une certaine influence sur le peintre. C'était, dit-il, un excellent homme qui lui fut fort attaché et qui lui commanda de nombreux tableaux.

Bruegel prenait plaisir à aller aux kermesses et aux fêtes villageoises en sa compagnie. Tous deux déguisés en paysans, se mêlaient à la foule, offrant même des cadeaux, comme les autres, dans les noces, et se disant de la famille de l'un des conjoints pour motiver leur présence. Le bonheur de Bruegel, ajoute le biographe, était, en effet, d'étudier ces mœurs rustiques, ces ripailles, ces danses, ces amours champêtres qu'il excellait à traduire par son pinceau tantôt à l'huile, tantôt en détrempe.

Encouragé par Franckert, qui connaissait sans doute les compositions rustiques exécutées en gravure en Allemagne et que nous avons mentionnées, Bruegel, loin de dévier vers les élégances de style venues d'Italie, se passionne dès lors pour les allures libres de contrainte du paysan campinois et se met à l'observer avec ténacité. Depuis quelques années, Pierre Aertsens produisait déjà, aux Pays-Bas, des peintures de sujets purement rustiques, notamment en 1550 une *Fête villageoise*, en 1556 le *Festin rustique* de la collection Mayer van den Bergh et en 1557 sa *Danse des Œufs* du Musée d'Amsterdam. A la suite de ses excursions en Campine, Bruegel aborde les mêmes sujets et, plus souple que Pierre Aertsens, y trouve aussitôt sa voie.

De ce moment peuvent donc dater aussi les premiers de ses dessins de rustres et de mendiants, « na 't leven ». Ces croquis portent tous les caractères de notes en vue de travaux encore mal déterminés. Ce ne sont pas tant des études de personnages destinés à entrer dans des compositions que des notes d'attitudes, et surtout d'accoutrement et de couleurs des costumes : en effet elles ne donnent

---

preuves à notre artiste, entre autres gravures anonymes, outre les deux paysages datés de 1553 édités par Hoefnaegel, une *Noce* où la mariée est assise à table tandis qu'à droite on voit une ronde de danseurs ; une *Kermesse* animée ; et enfin, datée de 1549, une scène de beuverie à la porte d'une taverne. Ces cinq pièces, dit Wessly, sont d'un faire identique. Il nous suffira de rappeler la différence essentielle entre le faire brillant de l'eau-forte originale de Bruegel, la *Chasse au lapin sauvage*, et le métier refroidi des gravures portant le millésime de 1553, pour montrer l'inanité des cinq attributions.

pas au personnage une pose définitive. La plupart des poses ne sont choisies, au contraire que parce qu'elles sont favorables à l'étude du détail caractéristique : les visages, les extrémités, et quelquefois même les membres, y sont sacrifiés à cette documentation. C'est ce qui explique les nombreuses figures vues de dos, celles plus nombreuses encore où les personnages ne présentent que la nuque et les cheveux alors qu'un mouvement plus naturel eût laissé voir tout au moins une partie du visage : ni la physionomie ni le geste n'y sont le but de l'artiste. C'est à ces études évidemment qu'est due cette habileté dont parle van Mander quand il dit : « c'était merveille de voir comme il s'entendait à accoutrer ses paysans à la mode Campinoise ou autrement, à rendre leur attitude, leur démarche, leur façon de danser ».

De cette prédilection de Bruegel et de son ami Franckert à courir les fêtes et les kermesses pour y observer et étudier à loisir le paysan, ses mœurs et ses manières, naissent plusieurs autres œuvres qui se placent assez naturellement par leur style et leur compositions à cette même époque. Telles sont notamment, outre la *Kermesse d'Hoboken* (1), la *Fête de la Saint-Georges* gravée par van der Heyden et la peinture de la *Fête de la Saint-Martin*.

Dans les deux premières Bruegel nous donne, selon une formule parente de celle qui lui a déjà servi dans les *Vices*, lui sert dans les *Vertus* et lui servira encore dans le *Carnaval et Carême* de Vienne, une vue synoptique et encyclopédique de tous les détails caractéristiques de son sujet. Dans l'habituelle perspective d'horizon élevé que nous connaissons déjà, il répartit habilement les plaisirs du jour entier, les festins et les saoûleries, les tirs à l'arc, les jeux d'adresses, les représentations de Mystères en plein vent, les processions, le Combat entre Saint Georges et le Dragon qui était aussi traditionnel en maintes localités des Pays-Bas, notamment à Anvers même, que le combat du Doudou à Mons, les exercices de parade à l'arme blanche de la Gilde Saint-Georges, les danses sur la place publique et les rixes à coup de dagues qui terminaient habituellement toutes ces festivités. La *Kermesse de la Saint-Georges* offre, en particulier, un détail imprévu qui caractérise la conscience de l'artiste. Afin de réprimer les « désordonnées beuveries et yvrogneries ès cabarets lors des dédicaces, fêtes et kermesses, et de prévenir les débats homicides et autres inconvé-

(1) Voir la réserve que nous faisons à propos de cette gravure à la note 1 page 84.

nients qui en résultaient », Charles-Quint avait stipulé dans ses édits de 1531 que toutes les fêtes locales auraient lieu à une seule et même époque, fixée de l'avis des états provinciaux d'accord avec le gouvernement. La durée de ces fêtes étaient en même temps limitée à un seul jour. Cette mesure, analogue à d'autres que prit plus tard Joseph II, provoqua toujours des protestations. C'est l'une de celles-ci, sans doute, qu'on trouve dans l'inscription de la bannière arborée à la façade de l'auberge : « Laet die boeren haer kermis houden », « Laissez les paysans célébrer leur kermesse ». La même formule se répète d'ailleurs à la fin du quatrain qui agrémente la *Kermesse* gravée à l'eau-forte par Pierre van der Borgt en 1559.

Il était d'autres occasions que les kermesses qui permettaient au peuple de se livrer à ses instincts de ripaille. Parmi celles-là Bruegel a choisi notamment la *Fête de la Saint-Martin* d'automne. Du tableau original il ne reste qu'un fragment conservé au Musée Impérial de Vienne, mais une copie et la gravure de N. Guérard d'après une autre répétition de Jean Bruegel, qui se trouvait en Italie, en ont conservé la composition entière.

Sans avoir une importance capitale dans la dévotion flamande le 11 Novembre, date de la Saint-Martin, avait pris depuis longtemps la valeur d'un jour de fête aux Pays-Bas où elle donnait lieu à un grand nombre d'usages et de pratiques.

A Anvers, l'année financière commençait ce jour là et dans la Campine, (où les cultivateurs disent encore qu'ils allument les feux de la Saint-Martin pour célébrer la clôture des travaux des champs), c'était le jour du renouvellement des baux des métairies et des terres de culture. En ce jour, les enfants recevaient mystérieusement des friandises, comme ailleurs à la Saint-Nicolas et l'on donnait aux pauvres et aux malades nourriture et argent. Cette fête était aussi un prétexte à de plantureux repas qui se donnaient même aux indigents. Mais si Martin était devenu le patron des hôteliers et des marchands d'étoffes, il protégeait surtout les vignerons : « t'avond most en morghen wyn ter eeren van Sinte Martyn », « moût le soir et vin le matin, en l'honneur de Saint Martin », dit un proverbe flamand. A ce titre encore, comme en Bourgogne, il était honoré en Belgique, spécialement à Huy où se faisait une distribution de pain, suivie d'une distribution par pintes d'une aime de vin. La coïncidence de sa fête avec la fin des vendanges associait, en effet, aux largesses destinées à célébrer le saint, une

distribution de vin au peuple, à ce point qu'en France l'ivresse s'était appelée le mal de Saint Martin (1). Elle pouvait l'être aussi aux Pays-Bas : la composition de Bruegel en témoigne.

Nous avons dit dans notre premier chapitre quelle évolution ce sujet religieux avait suivi de Bosch à Bruegel ; du mysticisme mâtiné de folklore nous passons ici au folklore le plus réaliste. Malgré la présence du Saint, monté sur son traditionnel cheval blanc, il ne s'agit plus d'un tableau pieux, l'œuvre ferait plutôt l'ornement d'un cabaret. A côté de Martin coupant son manteau au bénéfice de quelques malingreux, le maître a représenté, au carrefour de deux chemins, l'assaut donné en son honneur par une foule de pauvres diables à une grande tonne de vin placée sur un échafaud. Hommes et femmes se bousculent pour recueillir le jet du précieux liquide, des récipients de toutes natures, pots, marmites, cruches de grès, têles, chapeaux, souliers mêmes sont utilisés tour à tour. On s'accroche aux poutres, on se couche sur la tonne, on se penche au risque de perdre l'équilibre, on se hausse sur la pointe des pieds et l'on a bien de la peine à boire en paix la boisson si difficilement acquise. Les rixes commencent, auprès d'ivrognes déjà tombés, et les chemins champêtres se couvrent de compères en goguette.

Ce ne fut pas seulement dans les sujets rustiques que s'exerça probablement l'influence de Franckert sur Bruegel.

A cette même époque on constate dans l'œuvre de l'artiste une inspiration nouvelle. La gravure *Elck*, sa manifestation la plus haute, et d'autres, empreintes au contraire d'une fantaisie toute traditionnelle, en témoignent. Cette inspiration, la chose est hors de doute, nous allons le montrer, est identique à celle des « Spel van Sinne » des rhétoriciens diserts et beaux esprits, et des « Sotte Factie » de rhétoriciens en belle humeur. Tantôt Bruegel puise, en effet, aux mêmes sources que les « facteurs » des « Rederykkamers », des Chambres de Rhétorique, tantôt il utilise leurs propres inventions, au point qu'il faut se demander si ses œuvres n'ont pas eu parfois une influence sur ces poètes.

Pour se trouver aussi délibérément dans l'esprit des rhétoriciens de son époque, Bruegel les fréquentait à toute évidence. Et en effet, avec le Métier des peintres, sculpteurs et graveurs anversois, organisé officiellement selon les privilèges habituels aux autres

(1) Voy. A. Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, 1881, pp. 629 et suiv., 646, 651 ; et Reinsberg-Düringsfeld, *Calendrier Belge*, t. II, p. 262 et suiv.



La fête de la Saint-Martin
(*Copie*)



corporations, se confondaient intimement à cette époque des associations de caractères différents, l'une religieuse en l'honneur du Saint patron du métier, la confrérie de St. Luc, l'autre littéraire, la célèbre Chambre de Rhétorique « la Violette ». D'une façon générale tous les membres du métier étaient ainsi membres de fait de ces trois associations dont les fonds se confondaient en une seule caisse et il n'y aurait donc rien d'étonnant que Bruegel eut participé aux travaux de la Chambre. Toutefois, parmi les membres zélés de la « Violette », se trouvaient les deux hommes qui durent avoir sur Bruegel la plus grande influence, les deux marchands que l'histoire nous montre comme ses protecteurs. L'un, Jérôme Cock lui même, dont l'esprit humoristique se trahit jusque dans les jeux qu'il compose sur son nom pour ses marques d'éditeurs, était un personnage très important parmi les « Violiren » car nous le voyons conjointement avec Martin de Vos, Corneille Floris, Pierre Baltens et Frans Floris remplir la charge de commissaire au célèbre Landjuweel convoqué en 1561 par la Chambre (1). L'autre était précisément Hans Franckert, qui s'était fait recevoir parmi les « Violiren » la même année où Jérôme Cock s'inscrivait parmi les maîtres de la Gilde.

C'est en 1558 au moment où, les diableries des *Vices* finies, il commençait à composer pour Cock leur complément, les *Vertus*, que Bruegel produisit l'allégorie *Elck*, dont le dessin original est conservé au Musée Britannique.

Cette gravure montre « Elck », c'est à dire « Chascun », « Nemo non », se livrant à d'anxieuses recherches parmi un ensemble d'accessoires disparates. La lanterne à la main, comme Diogène, « Elck », sous la forme d'un vieillard, cherche un homme, et cet homme c'est lui-même. Mais, comme Bruegel prend soin de nous le dire en représentant dans un cadre attaché à la muraille un homme qui se regarde dans un miroir : « niemant kent hem en selven », « personne ne se connaît soi-même » ; et c'est ainsi que l'on voit successivement « Elck » se chercher lui-même sans repos, sans se trouver jamais, dans les ballots, les tonneaux et les caisses de marchandises, au milieu des jeux et des instruments les plus divers, à la campagne et même à l'armée (2).

---

(1) Voy. Van Even, *Het Landjuweel van Antwerpen in 1561*, Louvain, 1861, p. 58.

(2) Vasari décrit ainsi cette gravure dans son chapitre *Marc Antoine Raimondi et autres graveurs d'estampes*, au paragraphe où il parle de Jérôme Cock, « un vieillard avec une lanterne qui cherche du repos parmi les merceries du monde et ne le trouve pas ». Voy.

Il n'est pas douteux que l'on ne doive reconnaître dans *Elck* l'inspiration de Pierre Dorland, dit Diesthémius, et de son célèbre « Sinne-Spel » ou Moralité flamande « Elkerlyc », « Chacun », traduit déjà en latin et en anglais, sous les titres d'« Homulus », d'« Everyman », et dont tous les Spel van Sinne du Landjuweel de 1561, à Anvers, sont eux-mêmes influencés (1).

« Elckerlyc » vieux et menacé de la mort s'adresse en vain au monde, à la beauté, à la richesse, aux cinq sens, aux jeux, à force, et finit par apprendre de la Connaissance que sa destinée est ailleurs. Dans le « Naeprologhe », la conclusion morale de la pièce, se trouve condensé l'esprit de la composition de Bruegel :

« Gheselscap, vrienden ende goet
» Gaet Elckerlyc af zyt des vroet
» Scoonheyt cracht vroescap ende vyf sinnen
» Tes al verganclyc zyt des te binnen.
. . . .
» Ay, Elckerlyc hoe moechdi wesen
» Houaerdich nidich seer wtghelesen
» Merct desen spieghel, hebten voer oghen
» Ende wilt u van hoverdien poghen
» Ende oec van allen sonden met » (2).

Mais il est, néanmoins, plus frappant encore de voir ce sujet servir de thème à Anvers même, cinq ans après, en 1563, à un Ommeganck dont les devises (3) sont conçues en termes presqu'identiques aux vers qui accompagnent la composition de Bruegel dans la gravure de Pierre van der Heyden :

Le Vite de più eccellenti Pittori scultori e architetti di Giorgio Vasari. Édit. Felice Le Monnier, Florence, 1853. t. IX, p. 296.

(1) Voy. K. H. de Roof, *Den Spieghel der Salicheyt van Elckerlyc*, critisch uitgeven, 1897, p. 72, vers 867 à 870, et H. Logeman, *Elckerlyc-Everyman*. Recueil de travaux publiés par l'Université de Gand, 28e fascicule, 1902.

(2) « La Société, les Amis et les Biens du monde abandonnent Elckerlyc : la Beauté, la Force, la Parenté et les Cinq sens, tout cela est passager...... Pauvre Elckerlyc, comment peux tu donc être si orgueilleux, regarde dans ce miroir, tiens le devant tes yeux et tâche de te débarrasser de l'Orgueil et de tous les péchés ».

(3) Voy. Publications des Bibliophiles Anversois, Anvers, 1879, uitgave No 4. *Refreinen en andere gedichten uit de XVI eeuw, verzameld en afgeschreven door Jan de Bruyne.* Uitgegeven door K. Ruelens, t. I, p. 63 :

« Waert dat Elck hem selven niet en sochte,
» Versmayende gierigheyt en eygen baet,
» En niet anders en deede dan hy en vermochte,
» Redenen gebruyckende duer wysen raet,
» Soe hadde elcke rust en vrede in synen staet.

et encore :

« Elck soeckt hem selven en comt in 't verdriet
» Om dat hy hem selven niet wel en besiet ».



Proverbe Flamand :
« Elck poigt om 't syne » « Chacun cherche son profit »
Dessin à la plume, pour la gravure de Pierre van der Heyden, éditée par Jérôme Cock
(Cabinet des Estampes et Dessins du British Museum, Londres)

« Si chacun ne se cherchait pas lui-même,
» Méprisant l'avarice et le profit personnel,
» Et s'il ne faisait que ce qu'il peut,
» Employant sa raison selon des avis sages,
» Chacun aurait repos et paix dans son état,

et encore

» Chacun se cherche lui-même et tombe dans le malheur
« Parce qu'il ne s'observe pas bien ».

Bruegel n'abdique toutefois pas ici sa science gnomique. Dans sa composition deux autres « Elck » s'arrachent un lé d'étoffe suivant la vieille expression proverbiale « elck poigt om zijne », « chacun tire de son côté », ou comme l'énonce une des devises de l'Ommeganck,

« Elck trekt om d'lancxsten om, tot cleyn profyt
» Want hy quelt hem selven en verliest synen tyt.

littéralement :

« Chacun tire au plus long pour un petit profit en somme,
» Car chacun se fatigue lui-même et perd son temps ».

Ce « Chacun », sot à la courte vue, était devenu aux Pays-Bas, un personnage allégorique assez habituel des Moralités et des « Spel van Sinne ». En France, Gringore dans sa Sottie des « Trompeurs » en avait, depuis longtemps, mis un en scène, et finalement, par la bouche de la Mère Sotte, lui avait décerné un brevet de sottise qui n'est qu'une autre conception, moins grave, de son inconscience :

« Esbattez vous, mes sots,
» Chascun » est votre frère »,

Cette conception, à la vérité, Bruegel n'a pu s'empêcher de l'appliquer aussi dans sa composition : l'homme se regardant dans un miroir, au dessus de l'inscription « Niemant en kent hem selven » n'est en effet qu'un fou qui ne sait reconnaître sa folie. Cette dernière expression faisait aussi partie de la rhétorique populaire du temps. En effet, au cortège d'entrée du Landjuweel anversois de 1561 organisé par les « Violieren », le « Zot » de la chambre de Rhétorique « le Souci » d'Anvers, assis sur un bizarre cheval, criait au public le long du parcours : « Ick en kenne my selve niet », « Je ne me connais pas moi-même ». Et le « liedeken », la sotte-chanson, qui terminait la « Sotte-factie » de la chambre de Rhétorique « Christus Ooge » de Bois-le-Duc, jouée quelques jours

plus tard dans les mêmes fêtes, employait les mêmes termes dans le refrain de sa troisième strophe, comme un conseil donné par le chœur des Fous.

De 1557 à 1559 la Sottise inspira à Bruegel plusieurs autres compositions reflétant l'esprit de ces représentations rhétoriciennes.

La gravure anonyme du *Doyen de Renaix* (1) est la première manifestation des préoccupations de Bruegel, dans cette partie des spectacles rhétoriciens qui touche de si près au folklore. La signature « Bruegel inventor 1557 » (que nous ne pouvons pas suspecter en elle-même car elle porte tous les caractères de la signature que commence à adopter le maître dès cette épopue), empêche d'y voir la reproduction, même maladroite, d'une œuvre de Bosch ; d'autre part l'inhabileté manifeste du buriniste à graver les figures y dénature quelque peu le dessin puissant de Bruegel. Nous avons affaire ici à l'un de ces chirurgiens opérant les « Pierres de Tête », dont nous avons déjà cité des représentations en notre premier chapitre. Bruegel nous le montre dans sa salle d'opération, une véritable clinique où se presse toute une clientèle de gens au front chargé de la pierre. Les fauteuils sont occupés dans tous les coins. Le Maître est débordé, ses adjoints, trois opérateurs et leurs aides, ne suffisent plus à la besogne. Comme un symbole, au milieu d'eux, perche sur l'un des fauteuils un hibou énigmatique, l'oiseau de la Sagesse des Grecs, l'oiseau de la Sottise chez les flamands. Au premier plan le patient principal, qui rappelle celui du tableau faussement signé du nom de Bosch au Musée d'Amsterdam, se débat sous les tenailles du « Doyen ». Enveloppé d'une longue robe, les pieds dans des socques de bois, les lèvres muettes et la figure grave, de grandes bésicles sur le nez, le bonnet de velours couvrant les oreilles, « le Doyen de Renaix en Flandre » détache la tumeur

---

(1) Dans un exemplaire de cette gravure, communiqué autrefois à M. le Dr Meige par M. Obreen, directeur du Rijks Museum, d'Amsterdam, auquel il avait été signalé par M. Van der Kellen, conservateur du Cabinet des Estampes, le bas de la robe du principal personnage portait l'inscription : « den Deken van Ronse in Vlaēderen ». Sans avoir pu retrouver à Amsterdam cet exemplaire et quoiqu'il soit probable que l'inscription qu'il portait était manuscrite, car la seule autre épreuve que nous en connaissions, très mal conservée, ne porte aucune trace de ces mots, nous avons adopté cette dénomination typique qu'un texte disparu motivait peut être. Nous en expliquerons plus loin la signification. Voy. Dr Henry Meige, *Les peintres de la Médecine*, Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, 1895, p. 260 ; *Un nouveau tableau représentant les arracheurs de « Pierres de Tête »*, *id.* 1899, p. 117.

Une gravure hollandaise du XVIIIe siècle éditée par Charles Allaerdt en reproduit les principaux groupes dans leur ordre, en les entourant de groupes étrangers, empruntés à la *Barque bleue* et à des œuvres d'une époque postérieure.



EXCISION DE PIERRES DE FOLIE, 1557
dite « le Doyen de Renaix »
Gravure anonyme

avec d'attentives précautions : déjà il en a déposé plusieurs à terre sur un papier. Derrière lui conversent deux personnages, l'un portant au front la pierre fatale.

Il existe de cette composition deux peintures avec variantes, l'une appartenant au Musée de St.-Omer, l'autre, avec la fausse signature « Bruegel », à M. le Dr. Paul de Molène à Paris.

Ces deux tableaux ne sont pas des copies de la gravure car ils la reproduisent en contre-partie, dans le sens où le buriniste l'a lui-même gravée dans le cuivre. Au surplus ces compositions en diffèrent en certaines parties. Au premier plan à droite, notamment, la scène est changée. Dans les peintures le patient s'est débattu, il a renversé le fauteuil auquel il est resté néanmoins lié et l'opérateur n'en continue pas moins avec acharnement sa besogne sur sa victime hurlante ; outre la présence d'un personnage passant le bras au travers de la fenêtre du fond, et du personnage accroupi dans une action très naturaliste devant le rideau fermé du laboratoire, il faut noter aussi le patient auquel une femme met un serre-tête, qui a pris aussi l'attitude raidie de l'opéré d'Amsterdam.

Ces tableaux sont donc des copies d'une composition originale, différente de la gravure. Cet original était-il simplement un dessin ? Etait-ce au contraire une peinture ? La disposition similaire des couleurs des deux tableaux oblige, d'un côté, à croire à une peinture qui fut un prototype commun. D'autre part, il est sûr que ce prototype ne procède pas de la gravure de 1557 et que celle-ci au contraire s'y rapporte, le renversement de la composition n'ayant été causé qu'à l'impression du cuivre gravé. Nous nous trouverions donc ici devant des vestiges palpables du plus ancien tableau de Bruegel que nous connaissions.

Dans le *Doyen de Renaix* notre artiste s'est inspiré de la réalité. Le sujet admis, l'on ne trouve guère de détails insolites dans sa représentation : l'installation d'un barbier-chirurgien lui a servi évidemment de modèle. On pourrait hésiter au contraire sur la qualité des modèles qui ont servi à l'estampe de la *Sorcière de Malleghem*, publiée deux ans plus tard. Si le Doyen de Renaix est un personnage considérable qu'on vient consulter à domicile, il n'en est pas de même de cette guérisseuse. Bruegel nous la montre opérant en plein air au milieu de la foule des carrefours. Des tonneaux servent de tréteaux, un banc, et quelques fioles accompagnées d'oiseaux grotesques pour l'étonnement des badauds, achèvent toute l'installation. Sous des parchemins à grands

sceaux, signés de l'amusant nom de « Jan Kernackel » et dont la teneur semble être d'un mélange de latin et de flamand, pend à une perche une formidable grappe de pierres de tête qui sert d'enseigne au charlatan en jupons.

Le boniment vient de finir. Déjà la virago a brutalement saisi un patient par le menton et présente à la foule de gens atteints du même mal un objet rond, semblable à celui qu'elle promet d'extraire à l'instant de la tumeur frontale. Au grand dam d'un apothicaire ruiné, que Bruegel montre dans un coin au milieu de ses drogues, la foule se presse autour d'elle ; pour protéger ses fioles et son violon, un des compères, le bonnet dans les yeux, a dû brusquement abandonner sa hallebarde.

Evidemment, on pourrait se croire ici devant l'un de ces empiriques que François Rapaert venait de flageller si durement quelques années plus tôt. Le charlatanisme sévissait avec une telle intensité dans le pays que Charles-Quint, dès 1540, avait dû interdire toute pratique médicale et toute vente de médicaments aux personnes dont l'aptitude n'avait pas été reconnue. Les villes y avaient appliqué des règlements de police particuliers, infligeant de sévères punitions aux charlatans qui délivraient « faux unguements et drogues et font des dupes d'autre manière ». Au moment où Bruegel composait sa *Sorcière de Malleghem*, ceux qui continuaient à parcourir les campagnes se trouvaient sous le coup de banissement et de fustigation.

Néanmoins, à nous montrer l'ordinaire équipage de ces irréguliers de la chirurgie, si différents du grave *Doyen de Renaix*, il apparaît déjà que Bruegel n'a pas eu en vue qu'un simple but réaliste. Le pittoresque a certes tenté son crayon, mais son réalisme n'est que le support d'une signification plus relevée. Une monstrueuse coque d'œuf, symbole de mystère placé au coin de la composition, en est la preuve : tandis qu'il en sort, comme projetés en un éternuement, des corps ronds égrenés par un chirurgien du front d'un malade, une cosse de haricots pare la brisure de la coquille d'une ironique et indubitable allusion à la tête du patient : dans la ronde finale de la « Sotte factie » des « Elfes » (1), jouée à Anvers au grand Landjuweel de 1561 par le « Buisson ardent » de

(1) Voy. Spelen van Sinne vol scoone moralisacien.... ende bediedenissen...., *ghespeelt met octroy der Con. Maj. binnen der stadt van Andtwerpen op d Lant-Juweel.... den derden dach Augusti int Jaer ons heeren. MDLXI.... op die Questie Wat den mensch aldermeest tot conste verwect.* Antwerpen, Willem Silvius, MCCCCCLXLII, Page Y.

Bois-le-Duc, on trouve mentionnée, en effet, « der boonen snof », le « rhume des haricots » pour désigner le mal des Sots. D'autre part, « de boonen bloeyen, de Sotten groeyen », « quand les fèves sont fleuries, les Sots commencent leurs folies » dit le recueil de proverbes de Goedthals.

L'ablation du kyste frontal a donc une signification morale évidente. Les corps ronds, d'aspect dur ou pierreux, que le *Doyen de Renaix* et la *Sorcière* semblent extraire de tous ces fronts comme dans les compositions analogues de Bosch, de van Hemessen et autres, ne répondent en rien, d'ailleurs, à la matière molle et inconsistante qu'indique le diagnostic médical. C'est ici, en effet, que le sujet quitte la réalité pour entrer dans le domaine de l'imagination. Avoir « een steen » ou « een vuursteen op de kop », une pierre, un silex rond dans la tête, c'est, selon une expression populaire encore existante, n'avoir pas le sens commun, être légèrement fou, avoir, comme on dit en français, « un grain » ; c'est un symbole analogue à celui dont le grelot est l'expression : et la sonnette attachée à la manche du patient si rudement traité par la guérisseuse y fait à bon droit allusion. De plus un ancien proverbe flamand « iemand van de kei snijden », « couper la pierre à quelqu'un » signifie « guérir quelqu'un de sa folie ». On emploie ces figures aujourd'hui par plaisanterie, mais autrefois la croyance à l'existence dans la tête, d'un corps étranger empêchant la lucidité d'esprit chez le déséquilibré, avait déjà mené les peuples préhistoriques à l'opération hardie de la trépanation. De là à voir dans les kystes frontaux le siège de ce corps, à croire que tout porteur de cette tumeur était voué à la folie tôt ou tard et à vouloir enlever son contenu nuisible par une opération, d'ailleurs très simple, il n'y avait que l'habituel chemin de l'imagination populaire. Par une fourberie aussi excusable en soi n'était le profit malhonnête, que les pilules de mie de pain, ou les opérations simulées d'à présent pour certaines catégories de fous, les charlatans flamands exploitèrent le dicton populaire qu'ils n'avaient garde de faire mentir. Ils imaginèrent même de présenter à leurs sottes dupes, débarrassées de leur mal imaginaire, la soi-disant pierre qui leur avait si longtemps obstrué l'esprit : plus le cas était grave plus le kyste d'ailleurs semblait multiplier ses cailloux.

Lorsqu'un truc de prestidigitateur commence à s'user il se trouve des gens qui lui donnent un regain de succès en y ajoutant l'explication. Jan Steen dans un tableau du Musée de Rotterdam

renouvellera le sujet, cent ans plus tard, en montrant l'opérateur employant à la grande joie des parents et des voisins, tout un panier de pierres au simulacre d'opération d'un malade imaginaire. La sincérité de Bruegel n'est pas moindre que celle de Steen. Dissimulé sous la table, entre les pieds du patient, un compère puise dans un grand bac rempli de pierres rondes, en clignant de l'œil au spectateur. Ces velléités d'indiscrétion, la Sorcière a cru les prévenir : un cadenas ferme les lèvres du drôle. Mais le geste est suffisamment éloquent. S'il y a un secret à garder, nous savons déjà qu'il concerne l'origine des pierres extraites et l'on devine que, comme tout prestidigitateur, la sorcière a son servant qui lui passe adroitement au bon moment les cailloux de sa provision, tout en distrayant la foule par ses grimaces. Bruegel prend soin d'ailleurs d'en avertir encore son public flamand par l'application d'un autre dicton. Une tête de marotte sort indiscrètement de la manche du compère et trahit ainsi au spectateur flamand le lieu où gît le truc : « hij laat den Sot uit mouwe kijken », « il laisse voir le Sot sortir de sa manche », « il laisse deviner son secret » (1).

La croyance populaire à la pierre de tête s'était muée depuis longtemps à l'époque de Bruegel en un signe littéraire et symbolique de la Folie et de la Sottise ; ce proverbe à son tour se développait largement dans le théâtre populaire du temps. Les sources auxquelles puisait Bruegel se trouvaient dans son entourage direct, car beaucoup d'éléments de sa composition allaient bientôt être employés dans diverses « Sotte-factie » de ce Landjuweel de 1561 que nous avons déjà tant de fois invoqué. Entre toutes, l'« Alven-factie », la « Sottie des Elfes », c'est à dire des Sottais, lutins ou nutons, composée et jouée par les Rhétoriciens du « Buisson ardent » de Bois-le-Duc, les compatriotes verveux de Jérôme Bosch, nous documente excellemment à ce sujet.

Les deux protagonistes de la pièce, le Prince des Sots sous le nom de « Patroon van den Alven », le patron des Elfes, et la Mère Sotte, « Vrouw Alvinne », dame Sorcière, se donnent tout d'abord le spectacle traditionnel de la sottise des spectateurs qui les écoutent. Avant de se décider à les guérir, à leur manière, en les frottant de leur onguent de « Stultorum », ils commencent par les prendre en pitié. Parmi ceux qu'ils distinguent dans la foule, nous

---

(1) Au cortège de réception du Landjuweel de 1561, le Fou de la chambre de Rhétorique « la Pivoine » de Malines employait comme cri cette même expression proverbiale : « Waer kijckt den Sot wte mouwe ».



La Sorcière de Malleghem
Gravure au burin de Pierre van der Heyden, 1559

avons à retenir tout d'abord « les sots qui aiment la poussière du moulin », une espèce de Pierrots enfarinés, et ceux qui « ont reçu un coup d'aile de moulin » ; c'est à ces expressions que répond évidemment le moulin occupant le fond de paysage de la *Sorcière de Malleghem*. Les deux meneurs du jeu apostrophent ensuite « tous ces fous qui sentent branler dans leur têtes fêlées le « key », la pierre de folie, et « à qui le cerveau tinte en conséquence ». Puis, faisant un calembour sur « half », demi, et « Alf », Elfe, ils annoncent qu'ils vont guérir tout ce monde de demi-fous et l'amener.... à leur sagesse, c'est à dire à la pleine folie, et à cet effet ils convoquent aussitôt le ban et l'arrière ban de leur mesnie. C'est ainsi que nous voyons défiler parmi les personnages symboliques, tout d'abord Peerken van Tuyl, Pierrot de la Folie, suivi bientôt de Coppen van Mal, Jacquot de la Sottise, dont le nom nous rappelle que Malleghem ne signifie rien d'autre que « Village de la Sottise » ; Maes van Keyendael, Thomas de la Vallée aux Cailloux, le propriétaire, apparemment, de la carrière des Pierres de tête ; Heyn van Sotteghem, Henri de Sotteville, une localité qui fait concurrence à Malleghem. « Où souffrez vous », demande le patron à l'une des Sottes. — « Mon mari sous la barette et moi sous mon béguin ». — « C'est la place ordinaire », riposte le maître et il les oint tous de son précieux onguent de « Stultorum », qui paraît n'être qu'une boisson d'ivrognes. Tous ces demi-sots guéris du peu de bon sens qui leur restait encore et coiffés du « capperoen », le chaperon des Fous, se groupent alors autour du « Keyaerts mast », le mât de folie et, chantant la « liedeken-factie », la chanson qui résume la pièce, entament la danse finale au refrain répété par toute la bande. Cette danse, la partie la plus ancienne, et la principale, de ce genre de pièces, toujours courtes, était une ronde de carnaval destinée primitivement à être chantée en pleine rue, condition tellement essentielle que le programme de concours de 1561 l'énonçait d'ailleurs encore pour les pièces entières, en destinant à leur représentation, à cause de leur origine, la fin des journées du Landjuweel.

Insensiblement soumise à quelques règles, puis devenue classique au point de former un genre littéraire, la Sotte factie était au fond, en effet, un divertissement de Société de Mardi-gras, de Fête de fous (1).

(1) Voir l'analyse de la pièce que nous résumons ici dans *La Sottie et la Sotternie flamande*, par J. Stecher, *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1877, p. 388.

Qu'elle fut ou non pratiquée encore, au temps de Bruegel, autrement que sur les planches du théâtre, cette fête devait tenter un artiste qui prenait goût aux sujets de couleur locale, aux œuvres de signification populaire. La *Fête des Fous* gravée par Pierre van der Heyden pour Jérôme Cock à la même époque que la *Sorcière de Malleghem*, n'est en effet que la représentation d'une de ces rondes agrémentée d'un défilé de la troupe, escortant son Prince des Sots, malaisément installé sur un bâton, et son Évêque de Fous.

La scène se développe dans une cour, ornée de treillages et de kiosques, (quelque enclos de société privée qui explique le « Saillez en parc » de Gringoire et le « Placez vous dans le Parc » de l'Alven-Patroon), au moment où le Prince des Sots va passer la revue de ses fidèles qui précède la « Sotte chanson » finale. L'inscription qui accompagne la gravure a elle même toutes les allures d'une chanson de ce genre (1). Au fond, sur un piédestal, quelques musiciens portant les colliers de la corporation forment l'orchestre. Une quinzaine de fous dansent en faisant la chaîne, tandis qu'une cinquantaine d'autres, venus de dessous de grandes halles, se précipitent en cortège sur le devant de l'estampe, jouant avec de grosses et symboliques boules vides ou grimaçants à qui mieux. Les lazzis et les grimaces n'y chôment guère. Les uns font la nique

---

(1) En voici la traduction :

I

Vous, Sotte bolle, qui êtes tourmentés de vanité (par le vide)
venez tous sur l'arène, vous qui avez envie de roulez,
quoique l'un y perde son honneur et l'autre son argent
le monde loue les plus grandes têtes folles.

II

On trouve dans tous les pays des Sotte bolle,
qui, si elle ne portent pas toujours des chaperons de fous sur leur tête,
ont une telle grâce en dansant que
leur Sotte bolle tourne comme une toupie.

III

Les plus grossières des Sotte bolle mettent leurs jambes à la place de leur tête ;
il y en a d'autres qui se prennent par le nez ;
l'un vend des trompettes et l'autre des lunettes
dont il gratifie beaucoup de Sotte bolle.

IV

Mais il y a des Sotte bolle qui se conduisent sagement
et qui apprécient ce qu'il y a de raisonnable à faire la tête folle.
Parce qu'il trouvent plaisir dans leur folie
ils en atteignent mieux ainsi le raffinement.



La Fête des Fous
Gravure au burin de Pierre van der Heyden

à un pauvre hibou, ou s'empoignent par le nez (1), les autres jouent de la guimbarde ou marchent sur les mains. L'un d'eux brandit des bésicles qu'il porte également en insignes à son chaperon et sur l'épaule gauche. Tous les gestes et les objets représentés sont des attributs de la folie et de la sottise. Au Landjuweel de 1561 le « Nar » ou fou de la Chambre de Diest « l'Oeillet » portait un livre couvert de représentations de lunettes et avait, comme devise à crier : « Ick lese al brillen », « Je lis toutes les lunettes ». Les lunettes étant destinées aux gens peu clairvoyant, l'allusion à la folie est transparente. Une plaisanterie de fou était d'offrir des lunettes à un hibou aveuglé par la lumière ; notre porteur de lunettes semble la répéter de loin ici, une fois de plus. Le hibou lui-même, qui a des yeux pour ne point voir, était devenu le compagnon habituel du bouffon par son air ahuri et hébété, son calme au milieu de l'agitation carnavalesque (2). Son nom « de uyl » prêtait même à l'équivoque avec le vieux mot flamand « tuyl », « folie ».

Les boules portées par les fous sont évidemment un symbole de ces « Sotte bollen » dont les quatre quatrains placés au bas de l'estampe, parlent si couramment. Outre la factie des « Sotte Bollen », la Fête des Têtes folles, jouée par la Chambre de Rhétorique le « Buisson ardent » de Bois-le-Duc, deux vers d'un couplet des « Elfes » mentionnent dans ce sens la sphère, « des cloot » qui roule fièrement, « wel roll fier ». D'autres liedekens de la même réunion mentionnent des « bal » qui ne peuvent aussi être que les balles ou boules représentées ici par Bruegel. Enfin le « Cort Verhael » du Landjuweel de Leyde de 1596 indique de son côté que les danseurs agitaient des vessies soufflées.

Il ne faut pas s'étonner de la prédilection que notre jeune maître manifeste ainsi à l'âge de trente ans. Le joyeux culte de la Folie avait trop d'importance dans les mœurs du temps pour qu'un réaliste n'y consacre pas successivement plusieurs compositions. Des Fêtes de fous étaient souvent organisées en effet à cette

---

(1) « Met den nuese nemen », « prendre par le nez » est un proverbe cité par Ulpius, p. 188. Le grand nez est aussi un attribut de la sottise : « Ton nez me gêne pour te frotter, sire Henri », dit l'Alven-Patroon à Heyn van Sotteghem. — « Oh ! oui, c'est un éteignoir, riposte le drôle, mais ma femme a une trogne à nettoyer les pots ».

(2) Dans un tableau de Jan Steen, au Musée Royal d'Amsterdam, on voit, appliquée sur une cloison, une estampe où se trouve une chandelle allumée, un hibou perché et des bésicles avec l'inscription : « A quoi bon chandelle ou lunette puisque le hibou ne veut pas voir ».

époque dans les rues de nos villes. L'usage s'y était maintenu d'élire de temps à autre un prince grotesque ou Prince de Fous qu'on appelait aussi tantôt Pape tantôt Evêque des fous. Outre de nombreuses villes wallonnes et de la Flandre française, à Bruxelles même on créa successivement des Cardinaux ou des Evêques des Fous ou des Sots, des Abbés de Sainte Rome ou d'autres dignitaires de même aloi. Ces dignitaires pour rire, parents de ceux de la Fête des Innocents, appelaient même devant leur juridiction carnavalesque du Warmoes Broeck différents personnages (1).

Sept ou huit ans avant ces compositions de Bruegel, l'année même où il se mettait en route pour l'Italie, en 1551, Malines avait eu sa Fête de l'Ane et, le 12 Juillet, les Fous de différentes sociétés du pays avaient fait une entrée triomphale à Bruxelles. Traîné dans un petit chariot, le peintre Jean Colyns, dit Oomke, le petit Oncle, qui s'était chargé de l'organisation de la bizarre cérémonie, y représentait de même que dix ans plus tard au Landjuweel anversois et aux fêtes de l'Inauguration du Canal de Bruxelles, le Prince des Fous. Les reines Eléonore et Marie, sœurs de Charles-Quint avaient assisté au défilé du grotesque cortège qui alla processionnellement, comme les Gildes et les confréries célébrant leur patron, entendre la messe en l'église Ste Gudule.

D'autre part les habitants de certaines villes flamandes, avaient le privilège des sobriquets de Sots et de Fous. Rien n'autorise à penser que Malleghem et Maldeghem ne font qu'un et que Bruegel a voulu incriminer la sottise des gens de Maldeghem et leur envoyer sa sorcière guérisseuse : nous avons vu que Malleghem désigne le village de la Sottise. Mais la dénomination du Doyen de Renaix, « den Deken van Ronse in Vlaenderen » a plus de raison d'être. Avec les habitants de Sotteghem dont nous avons rencontré le nom dans l'Alven factie et qu'un proverbe « van Sotteghem komen », « revenir de Sotteghem » a consacré ; avec ceux de Bruges, de Malines, de Poperinghe, d'Eecloo, et de Gheel, les habitants de Renaix partageaient la réputation d'une sottise incurable et c'est par une allusion moqueuse qu'on a donné au chirurgien des pierres de folie le titre de *Doyen* des fous de

(1) Lille avait son Roi des Fous, Tournai un Evêque des Fous et un Prince d'Amour, Arras un Abbé de Liesse, Ath un Abbé des Pau-Pourvus, Liége un Evêque des Innocents qui officiait à la cathédrale, Soignies un Pape des Fols « lequel et ses gens faisaient plusieurs esbattements ».



La Bataille entre Carnaval et Carême (1559)
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne).



cette ville (1). L'épithète de « Ronsche zotten », « Sots de Renaix », existe encore. Elle est due au culte de St.-Hermès, patron invoqué contre la folie, dont les reliques sont conservées dans l'église de Renaix. Une procession pélerinante accompagnée de « Marches » guerrières analogues à celles de l'Entre-Sambre-et-Meuse, transportait annuellement les reliques sur un parcours de cinq lieues aux alentours. Mais, dit encore actuellement un adage « Saint Hermès guérit les fous des environs, il laisse ceux de Renaix tels qu'ils sont » (2).

Avant de devenir un genre littéraire les scènes de fous, nous le savons déjà, avaient été empruntées du carnaval annuel. La même année où Jérôme Cock éditait la *Sorcière de Malleghem* Bruegel, poussé par sa prédilection pour ce genre de sujet, remontait à ces sources du théâtre populaire, rassemblait ce qu'il en restait dans le spectacle carnavalesque de la rue ; et y associait le piment du contraste mystique du Carême et du Carnaval.

Le tableau désigné habituellement sous le nom de Bataille de *Carême et de Carnaval*, une véritable encyclopédie folklorique par l'accumulation synoptique de scènes réalistes, semble vouloir présenter un tableau caractéristique de toute une époque de l'année, mois ou saison. Pour lui donner de l'unité l'artiste a habilement profité du symbole antinomique que présentait une scène de carnaval devenue classique, le combat de *Carême et de Charnage*. Ce combat, que Bosch aurait aussi traité (3), il paraît l'avoir déjà exécuté à ce moment isolément, dans un tableau perdu. Le sujet en est tiré d'un fabliau populaire en différents pays (4). Carême

(1) « Sic deliros nos Belgae etiam eleganter innuimus ; Hij mach wel naer Ronse of naer Gheel trecken : quod ea laca divorum œgros ibi liberantium fama innotuerunt ». Voy. *Epitomes adagiorum omnium quae hodie ab* Erasmo, Juni *et aliis collecta exstant, Pars altera.* Vict. Giselini, *opera nunc primu medita Antwerpiae ex officina Christoph. Plantin. MDLXVI : Paucula Proverbia* Caroli Bovilli *Samarobrini*... p. 174.

On pourrait se demander si la dénomination, probablement manuscrite, que porte l'épreuve reproduite par M. Meige ne fait pas une autre allusion, moqueuse, aussi, au fameux inquisiteur canonique Titelmans connu dès 1564 sous le nom de Doyen de Renaix, et au zèle qu'il montrait à extirper l'hérésie.

(2) Les habitants de Poperinghe portent maintenant encore le sobriquet de « Keikoppen », têtes à cailloux. Ils possédaient une gilde, la Gilde du Cailloux qui faisait une sortie grotesque annuellement. Son chef, maître Ghybe, armé de vaisselle de cuisine, assis à rebours sur un âne, portait sur un coussin de velours une grosse pierre.

(3) Voy. Les inventaires espagnols, publ. par M. Justi, ouvr. cit. p. 143, nº 27.

(4) Le terme Carnaval doit être pris dans la plus large extension du mot, il désigne tout le temps hors des jeûnes et abstinences et non les seuls jours qui précédent le carême. De même Carême désigne tous les jours maigres de l'année religieuse.

et Charnage, l'un vénéré de toute la terre, l'autre souverain de toutes les eaux, avaient vu s'élever entre eux une dispute de préséance, qu'ils avaient résolu de vider les armes à la main. Armé de pied en cap, et portant un fromage en guise d'écu, cuirassé d'une raie, une arrête à l'éperon, une sole très tranchante pour épée, Carême ouvre l'attaque par une grêle de légumes secs, pois, haricots et lentilles, de marrons, de fruits secs et de laitages dont il n'est pas besoin de marquer le symbole quadragésimal. Charnage, coiffé d'un haume fait d'un pâté de sanglier, riposte. Leurs compagnons s'engagent à leur suite et Carême couvre alors l'ennemi d'une nouvelle pluie de pommes et de noix pour appuyer le mouvement des anguilles qui se glissent entre les ennemis et les font trébucher; les canards et les oiseaux pêcheurs arrêtent celles-ci laissant au bœuf le temps de s'ébranler enfin et de gagner la bataille. La paix se fait à l'intervention de Noël. Carême battu devait sortir à jamais de la Chrétienté. Par conciliation, Charnage consent à le voir régner quarante jours dans l'année et deux jours par semaine (1).

---

(1) Ce fabliau était devenu l'une de ces batailles allégoriques qui avaient été en si grande faveur chez les troubadours et les autres ménestrels du moyen âge. Dès XVI[e] siècle l'archiprêtre espagnol Juan Ruiz de la Encina, dans une sorte de roman autobiographique le mettait en œuvre en décrivant avec une verve bouffonne et gouailleuse, la rencontre de don Carnaval et de don Carême sur une place publique. Autour des combattants il groupe « don Tocino », don Jambon, « dona Cecina », dona Chair-Fumée, et d'autres personnages allégoriques. L'action ayant lieu à l'ouverture du Carême a pour issue la défaite et l'emprisonnement de don Carnaval. Mais quand le Carême est fini le prisonnier allégorique s'échappe nécessairement, réunit de nouveau quelques partisans, engage la bataille et triomphe à son tour. Voy. G. TICKNOR, *Histoire de la Littérature espagnole*, traduction de J. G. MAGNABAL, Paris 1864, I, p. 80.

Ainsi changé en Moralité, ce combat prend une couleur humoristique et paraît souvent servir à des représentations terminant le Carnaval. En 1485 on avait joué à Tours le Combat entre Charnau et Caresmo. Un combat analogue eut lieu en 1505 à Sittau, en temps de Carnaval, entre le Saucisson et le Hareng. Deux textes de dialogues ont été conservés, l'un court, à deux personnages, en allemand, entre Jul et Fastenzeit; l'autre en italien, d'un ton plus sérieux. Voy. W. CREIZENACH, *Geschichte des neueres dramas*, I, p. 475-6.

Nous n'avons pu trouver trace de ces représentations ou de leur texte aux Pays-Bas, sinon le nom de « Behourdic zondag » ou jour de combat, donné autrefois au premier dimanche de carême. Mais le tableau donné à Bosch par les inventaires espagnols déjà cités, les deux compositions de Bruegel et la gravure éditée par Cock, l'estampe gravée par Bolswert, d'après Vinckeboons vraisemblablement, permettent d'affirmer leur existence.

Un peu plus tard que Bruegel, en 1603, se publiait à Paris la Farce du Jugement de Carnaval qu'on jouait le Mercredi des Cendres. C'était non plus le duel, mais, signe des temps, le procès entre « maistre Magrimas Caresme prince du Jeusne et de la Pénitence et « haut et puissant prince Mardy Gras, idole des Affamés, empereur des Ivrognes, roi des Gourmands » devant la Cour des Riflasorets.

Bruegel nous fait voir comment la verve populaire mit cette joute symbolique en scène carnavalesque. Carême sous des traits féminins et des formes anguleuses, coiffé d'une ruche d'abeille, rappelant le miel des jours maigres, armé d'une pelle garnie de harengs (1), s'avance assis sur une chaise d'église, traîné par un moine et une nonne qui caractérisent son essence religieuse. Carnaval, gros et gras comme le veut son nom flamand, « den Vetten Vasten avond », lui fait face à califourchon sur une tonne et les pieds dans des pots-au-feu en guise d'étriers. Coiffé d'un pâté de volaille, il brandit une broche grassement garnie. Autour des combattants Bruegel accumule des détails savoureux des jours gras et des jours maigres, qui se perpétuent encore en pays flamand depuis le XVIe siècle. Sur la plate-forme roulante où siège Carême on aperçoit une marmite de moules et les desserts populaires des repas maigres, le « cabas » de figues séchées et les craquelins. Sa suite se compose d'enfants, portant des espèces de crécelles et des paniers de craquelins, et d'un sacristain porteur de l'eau bénite du samedi-saint. Du côté de Mardi-Gras c'est un masque, orné d'un collier de saucissons et coiffé d'un entonnoir, qui au son joyeux de gobelets entrechoqués pousse le traîneau. Les personnages de la suite sont tous déguisés et masqués. L'un joue du ronflant « romelpot », d'autres raclent un gril en guise de violon ou jouent aux dés les feuilles de cette friandise encore connue sous le nom de « carabitje » (2). D'autres enfin suivant un usage pratiqué encore maintenant le soir du premier dimanche de Carême en Brabant et dans beaucoup de villages du Limbourg et de la Campine, portent

---

(1) Bruegel utilise tous les éléments que lui fournit l'esprit populaire. Les harengs sur la pelle rappellent toute une série de proverbes de mise en l'occurence : « ik zal er haring van hebben », je vais risquer l'aventure ; « zijn haring braadt daar niet », son hareng n'y rôtit pas, être mal accueilli, « hij is leelijk ten haring gevaren », faire une mauvaise affaire.

(2) Amateur des contrastes, Bruegel a beaucoup aimé l'antithèse féconde en plaisanteries populaires du gras et du maigre, il la tourne et la retourne de plusieurs manières dans son œuvre. Il en fait successivement, et sans plus de parti pris que n'en a la sagesse des nations dans ses aphorismes, des symboles divers. Tantôt il montre le Gras en but aux revendications des Maigres, symbole de la jalousie perpétuelle du déshérité, dans le *Gras et les Maigres* de Stockholm ; tantôt il peint merveilleusement dans sa *Maigre cuisine* l'accueil, trop empressé au gré du visiteur, que les maigres, les pauvres, font à un gras, riche, et les efforts de ce dernier pour se tirer de leur main sans dommage ; tantôt même il refait à sa manière dans la *Cuisine grasse* la scène de Lazare et du mauvais riche de la Parabole. Dans ces trois sujets il caractérise ses personnages par des figures que les médecins déclarent des types pathologiques parfaits.

des chandelles allumées, fichées sur des bâtons enveloppés de paille (1).

En s'arrêtant à préciser tous ces détails, Bruegel satisfait son inclination inconsciente de réaliste. Mais à la fois attentif au symbole et penché sur la réalité il n'emploie ces sujets que pour mieux réaliser l'encyclopédique représentation des temps de Pâque, par un tableau complet de la vie flamande à cette époque de l'année. On y retrouve les différents usages pratiqués par les dévôts pendant les temps de jeûne, à côté des diverses réjouissances que comportaient le carnaval. L'adoration de la croix à l'église, au vendredi-saint, et l'offrande de la pièce de monnaie qui l'accompagne le plus souvent ; les aumônes de carême ; les rameaux bénits du dimanche des Rameaux ; la sortie du sermon auquel chacun a apporté sa chaise ; la marchande de poissons des jours maigres, tout cela caractérise le temps de pénitence. Bruegel n'a garde, d'autre part, d'oublier les « grands nettoyages » printaniers que les ménagères flamandes font aux approches de Pâques, au sortir des fumées de l'hiver : montée sur une échelle, une commère nettoie les vitres d'une fenêtre, tandis qu'un ramoneur se montre à l'étage supérieur. L'antithèse carnavalesque est toute aussi réaliste. A côté de masques variés, de cortèges divers, parmi lesquels il faut placer celui que les lépreux faisaient régulièrement à cette époque de l'année, il peint plusieurs représentations en plein air de ces comédies et de ces farces carnavalesques qui avaient fini par être admises aux honneurs du Landjuweel. Le *Combat de Carnaval et de Carême*, le *Combat d'Ourson et de Valentin* qu'une troupe de masques représente en pleine rue à la porte d'un cabaret pendant que les compères mendient, la tire-lire à la main, la *Noce burlesque de Mopsus et Nisa* qu'on voit au second plan, sont évidemment des parades de carnaval. Toutes trois furent successivement l'objet de versions gravées séparément.

Tandis qu'un tableau de Bruegel présentait un *Combat de Carnaval et de Carême* où les personnages sont disposés plus simplement que dans le tableau de Vienne, Jérôme Cock, de son côté, avait publié dès 1558 une autre version de ce sujet, gravée par Hoghenberg (2). Le *Combat d'Ourson et de Valentin* fut gravé sur

---

(1) Voy. Reinsberg-Duringsfeld, *Calendrier Belge*, t. I, p. 143 et 146.

(2) Voy. F. Muller, *Beredeneerde Beschrijving van Nederlansche Historieplaten*, Amsterdam, 1863, t. I, p. 63.



LES JEUX DES ENFANTS (1560)
Kunsthistorisches Hofmuseum. Vienne.



bois en 1566 ; la *Noce burlesque ae Mopsus et de Nisa*, dont on voulut faire un pendant au précédent et dont le bois resta inachevé (le bois est conservé dans la collection Figdor à Vienne), fut gravée au burin par Van der Heyden après la mort de Bruegel.

Malgré la prétentieuse étiquette latine du vers de Virgile, recueilli par Erasme dans ses proverbes latins, qui l'accompagne, il est évident que cette noce burlesque dut faire le sujet, tout différent, d'une sotte-factie ou d'un conte populaire que nous n'avons pu découvrir.

Dans le *Combat d'Ourson et de Valentin* Bruegel met en scène un épisode d'un roman du cycle de Charlemagne devenu populaire et dont Bilderdyck a tiré une ballade. Ourson et Valentin étaient fils jumeaux d'Alexandre, l'empereur de Constantinople, et de Bélisante qu'il avait répudiée sur le conseil intéressé d'un chevalier félon qui avait tenté vainement de la séduire. Les deux frères, nés dans un bois lorsque Bélisante revenait vers son père Pépin, avaient été recueillis, l'un par des ours qui l'avaient élevé avec leurs oursons, l'autre par Pépin lui-même qui ignorait leur naissance. Devenu grand, Ourson, muet et sauvage, était la terreur de la province et Pépin après lui avoir en vain opposé tous ses chevaliers, lui avait finalement envoyé Valentin. Le combat est acharné et Ourson armé seulement d'une massue est fait prisonnier par son frère, qu'il ne connaît d'ailleurs pas. Devenu l'ami de Valentin il en partage les aventures jusqu'à ce qu'ils retrouvent leur mère, se reconnaissent eux-mêmes et soient reconnus par l'empereur (1). La scène représentée par Bruegel est le combat entre les deux frères. L'un est armé d'une massue, l'autre d'une arbalète. A côté d'eux se trouve l'empereur avec un faux air de Charles-Quint, une fausse barbe sur les mâchoires, une couronne en carton sur le chapeau, une boule du monde à la main. Plus loin, une femme qui a la prétention de jouer le rôle de la belle

(1) Voy. W. Seelman, *Valentin und Nameloos*. Niederdeutsche Denkmäler, Band IV, Leipzig, D. Slotan's Verlag, 1884. Le roman de *Valentin et Nameloos* devenu populaire sous le nom d'*Ourson et Valentin* n'avait pas encore eu d'édition flamande au moment où Bruegel le mettait en scène. Imprimé pour la première fois en 1489 à Lyon, les éditions s'en étaient suivie en France tous les dix ans pendant le xvi[e] siècle, la plupart avec des gravures sur bois. Aucune édition flamande n'est antérieure à celle de Rotterdam en 1640 et d'Anvers en 1650, mais il en fut publié une en français en 1596 à Louvain. Les éditions contemporaines de Bruegel furent publiées à Francfort chez Kilian en 1556 et en 1562, et à Venise en 1557 et en 1558. Le livre se publie depuis lors, en pays flamand, comme livre populaire ou de colportage.

Fessona présente aux deux frères un anneau selon la donnée du roman.

Le besoin de motiver son réalisme en recourant à l'exposition d'une idée didactique ou allégorique a obligé ici l'artiste à employer le système de groupement de scènes dont il s'est déjà servi dans la représentation des *Vices* et des *Vertus*. Cette timidité de l'artiste à traiter isolément des sujets simplement réalistes le conduit ainsi à donner à cet ensemble la valeur d'un programme. Outre ces scènes dialoguées et jouées, l'artiste y a, en effet, entrevu à côté des jeux et des danses populaires, quantité de sujets qu'il développera isolément, les *Culs-de-Jatte* du Louvre, les *Aveugles*, les *Jeux*. D'autre part cette méthode de lier des sujet les uns aux autres par une idée générale fait germer dans son esprit le vaste projet de représenter les époques de l'année. Cette peinture du Musée de Vienne a donc une autre valeur encore ; elle est l'occasion de la série dont font partie les trois paysages du Musée impérial de Vienne qu'il va commencer après le tableau des *Jeux d'enfants* daté de 1560, désigné, lui-même, autrefois comme un *Printemps* (1).

Les *Jeux d'enfants* touchent à une branche spéciale du folklore, c'est une véritable académie des jeux dont on a déjà fait l'objet d'études spéciales (2). Nous n'en retiendrons que la forme encyclopédique de la composition où Bruegel a eu la patience de combiner avec un tel art les attitudes et les mouvements caractéristiques de plus de deux cents enfants jouant à tous les jeux pratiqués à son époque, qu'il a su écarter l'impression de réunion factice et de monotonie, fatale dans un tel sujet. Si cette œuvre marque sur la précédente un pas qui l'éloigne du symbole et le rapproche de la nature et si Bruegel s'y livre plus ouvertement à la peinture du peuple, d'autres tableaux vont accentuer encore l'évolution.

Nous avons déjà fait observer qu'autour de l'année 1560 se groupent un grand nombre de dessins de paysages. Ce sont les petites vues d'après nature que cite van Mander pour l'habileté, encore nouvelle, avec laquelle Bruegel les traçait à la plume. Les collections de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne conservent un

---

(1) Voy. *Notice des tableaux des écoles étrangères exposés dans le grand salon du Musée royal*. Paris, 1815, p. 27.

(2) Voy. A. De Cock et Is. Teirlinck, *Kinderspel en Kinderlust in Zuid-Nederland*, 1902-5. Publ. de l'Académie Royale Flamande.



La Tempérance
Dessin à la plume, 1560
(Museum Boymans, Rotterdam)



Petit paysage brabançon
Dessin à la plume, 1560
(Cabinet des Estampes, Berlin)



Étude de paysage rocheux
Dessin à la plume, 1561
(Cabinet des Estampes, Donation de M. de Beckerath, Berlin

paysage avec chaumières daté de cette année, un autre du même genre existe avec la même date au Louvre, un troisième aux Offices à Florence. Ces dessins sont frères de ceux que Corneille Cort vient de graver dans la série éditée par Cock au cours de l'année précédente. Ils font partie de celle parmi laquelle se choisit une seconde suite éditée, sans que le nom de Bruegel y soit plus mentionné que dans la première, en 1561 (1). Ces paysages ont, tous, le même caractère calme et tranquille du pays brabançon et campinois ; un seul, une église sur une hauteur (Cabinet de Berlin) est d'aspect légèrement accidenté.

A la même date, néanmoins, nous relevons une série de dessins paysages plus tourmentés. Ce sont non seulement des études de châteaux sur des rochers, des paysages d'aspect méridional avec des ponts et des tours, des rivières coulant entre des rocs (Cabinet de Berlin), mais des paysages plus ou moins alpestres dont les montagnes s'entourent de nuages (Cabinets de Berlin et du Louvre). Cette nouvelle série alpestre diffère considérablement de la première. Les compositions sont moins panoramiques et moins vastes que dans les grands paysages gravés. Elle sont aussi d'un faire moins spontané et d'un pittoresque plus cherché et plus conventionnel, surtout dans la forme des rochers. A voir le soin avec lequel quelques-uns, tels que le dessin du Louvre, sont dessinés, il semble bien que Bruegel songe à en faire graver toute une suite, mais le projet n'aboutit pas.

D'après les dessins que nous avons pu rencontrer, Bruegel paraît n'avoir guère dessiné pendant ces années 1560-1561, que des paysages, à part le dernier dessin des Vertus, la *Tempérance,* (Musée de Rotterdam). D'autre part la seule gravure exécutée en cette année, (la date 1561 qu'on trouve sur le *Château* au haut d'un rocher, gravé Jacques de Gheyn, ne concerne que le dessin original de notre artiste et non la gravure), n'est rien moins que le *Combat naval devant Messine* gravé par François Huys.

Bruegel en 1560 et 1561, au moment précisément où Lucas Gassel produisait son dernier paysage connu, se livrait donc à l'étude assidue de sites pittoresques. Après quelques années consacrées aux compositions à figures, les souvenirs des travaux exécutés

(1) *Praediorum Villarum et rusticarum icones elengantissimæ* (sic) *ad vivum in ære deformatæ — Libro Secundo, 1561. Hieronymus Cock excudebat cum gratia et privilegio.* Titre en cartouche, gravé au burin. 27 pll. non numérotées.

pendant le voyage, près de dix ans auparavant, le reprennent ; il tâche de rentrer dans la tradition du paysage alpestre qu'il a abandonné si vite, il fouille à cet effet ses cartons, en sort ses études d'autrefois, s'en inspire pour en refaire d'autres de mémoire et d'imagination, retrouve sa vue de Messine, la complète dans son *Combat naval dans le détroit de Messine*, qu'il peint peut-être, et le donne à graver à François Huys.

La raison de ces recherches et de ces études n'est pas difficile à retrouver : Bruegel en suite du *Carnaval* et des *Jeux d'enfants* se dispose à composer ses admirables paysages de Vienne ; déjà avant ceux-ci, la *Bataille des Israëlites et des Philistins*, livrée dans un admirable et grandiose paysage alpestre, est datée plus ou moins lisiblement de 1562. C'est le moment où, suivant l'énergique expression flamande rapportée par van Mander, il commence à revomir les Alpes qu'il avait avalées pendant son voyage. Après s'être ainsi exercé à la composition de paysages pittoresques mi-alpestres, mi-brabançons, il utilise désormais de tels fonds avec une vigueur nouvelle dans ses sujets à figures. Son dessin des *Aveugles se conduisant l'un l'autre, suivis d'une femme aveugle* (Cabinet de Berlin), sa *Tour de Babel*, et surtout son *Chemin du Calvaire* de 1564 se ressentiront du genre de paysage qu'il est en train de créer.

Mais ces paysages subordonnés à des sujets ne lui suffisent pas. Il emploie la souplesse de composition qu'il acquiert et tous les éléments qu'il s'est appropriés, à donner au paysage les caractéristiques des heures et des saisons et une expression non seulement grandiose, mais tragique. C'est ainsi que naissent la *Journée sombre* et les autres paysages du Musée de Vienne, qu'il anime habilement, non plus de sujets religieux, mais de personnages rustiques occupés aux travaux correspondants à l'époque de l'année dépeinte. Cette forme encyclopédique est la dernière limite, l'extrême nuance entre le sujet-prétexte et le sujet réaliste proprement dit. Dans ces œuvres, il dépasse toute la maîtrise dont étaient capables les paysagistes de son époque ; il y apporte le tragique des ciels mouvementés, et le clair-obscur des nuits neigeuses, il y marie les cimes alpestres et les mers démontées, il emprunte à la nature ses aspects les plus émouvants et les pimente de l'aspect, à peine entrevu dans l'ombre, d'un village flamand endormi ou de passants attardés.



Bataille entre les Israélites et les Philistins
Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne.



Dans toute la période que nous venons d'examiner nous avons vu notre jeune maître mettre au service d'idées populaires un art fait de contrastes. Cet art ne fuit pas de parti pris les formes grotesques qu'il rencontre dans la nature ; mais s'il cherche encore moins que celui de Pierre Aertsens à anoblir les lignes de ses personnages, il possède davantage le sens de la composition et du mouvement. Dans les œuvres d'Aertsens, (influencé peut-être par les disproportions de sa personne que constate le surnom de Lange Pier) la gaucherie des attitudes, la cassure des gestes est trop souvent, au moins durant une certaine période, le fait de l'artiste. Bruegel a toute la souplesse désirable, au contraire, comme on peut le voir dans la *Fête de fous*, et quand ses personnages sont gauches dans la *Danse de Noce*, c'est par l'unique effet de sa sincérité dans l'observation du paysan. Une autre supériorité que Bruegel possède sur Aertsens, c'est la mobilité expressive des physionomies. A la comparaison les physionomies d'Aertsens paraissent froide et figée ; celles de Breugel sont toutes caractérisées différemment, sans une préférence de type bien déterminé, et ne conservent rien de la pose inerte du modèle.

Cette recherche du caractère en s'unissant à la représentation de sujets curieux paraît alors viser un but satirique. Mais il faut remarquer que c'est bien moins le sentiment du ridicule que le désir de caractériser l'intimité et la personnalité des personnages, qui y préside ; l'esprit plébéien flamand, tel qu'on le découvre dans les proverbes, suffit en effet à expliquer ce dédain pour la recherche de formes nobles.

Pendant la première partie de sa vie de maître que constitue son séjour à Anvers, Bruegel nous apparaît donc, en résumé comme dans un monde qui se pique d'esprit, de littérature, de bonne humeur. Ce monde a pour centre les trois Chambres de rhétorique : l'« Olivier », le « Souci », et surtout la « Violette ». Certes ce n'est pas l'esprit humaniste, de plus en plus à la mode dans ces sociétés, qui attire notre artiste. Mais, de même que les représentations dramatiques s'y composent d'au moins deux genres d'œuvres, l'un de plus en plus pédant, les Spel van Sinne, où la mythologie et l'allégorie classiques effacent progressivement l'esprit de la race, l'autre réaliste et plaisant, les Sotte-factie, utilisant toujours les ressources de l'esprit populaire ; de même les rhétoriciens s'y trouvent livrés à deux pareils courants d'idées. A côté des artistes et des bourgeois qui s'y perdaient dans le renouveau de la mythologie périmée des

Grecs et des Romains, toute une bande de rhétoriciens bons vivants y préféraient encore la fable villageoise, les légendes chevaleresques et les antiques coutumes du terroir flamand. Pour ceux-là, le carnaval, la « Gilde de la Nef Bleue » (1) et les kermesses étaient plus intéressants que les bacchanales antiques ; les Ommegang, les concours des Gildes d'arbalétriers ou d'escrimeurs, valaient plus que les Panathénées ou les Jeux olympiques. Et c'était au milieu de tels compagnons que Bruegel avait trouvé qui le comprendre, l'applaudir et l'encourager.

C'est pour cette influence rhétoricienne encore que son réalisme est toujours si attentif à une signification d'ordre moral et que son art de saisir les physionomies si curieuses de la *Sorcière de Malleghem*, de l'*Alchimiste* (2) ou des *Fous*, cherche aussi à tirer des idées génériques de sujets délivrés déjà d'une portée littéraire, tels que la *Danse de Noce*, ou la *Kermesse de la Saint-Georges*, de juxtapositions encyclopédiques : là même où l'on ne devait guère la soupçonner, la littérature, une fois de plus, inspire la peinture.

Toute la gaieté de mœurs que laisse soupçonner jusqu'à ce moment l'œuvre de Bruegel était un écho de la vie populaire. Depuis quelques années l'horizon s'éclaircissait ; aux guerres

---

(1) Les compositions de Bruegel sur les sujets de la Sottise et de la Folie, trouvèrent encore un écho dans deux estampes, la *Blau Schuyte* ou Nef bleue et la *Moule*, éditées en ce moment par Cock avec le nom de Jérôme Bosch. Il est possible que les dessins livrés au graveur fussent de la main de Bruegel comme celui du *Grand Poisson ;* il est évident en tout cas qu'ils forment avec une troisième composition *l'Œuf* dont il existait naguère une peinture attribuée à Bruegel chez M. de Pontalba à Senlis et dont le Musée de Lille possède une variante, un groupe d'inspiration analogue. Toutes trois représentent des sociétés joyeuses et burlesques de fous, nichées dans d'étranges et symboliques esquifs. La peinture de Senlis ne nous est connue que par la photographie qu'en conserve le cabinet des Estampes de Paris dans l'œuvre de Bruegel, et le tableau de Lille désigné comme une œuvre de Bruegel par M. Romdahl, parait être par sa facture et par son coloris, tout au moins une copie à l'huile d'une peinture en détrempe. Il est douteux d'ailleurs que la composition originale ne fut pas de Jérôme Bosch.

(2) La composition de l'*Alchimiste* est à peu près de la même époque que la *Sorcière de Malleghem* et la *Fête des Fous*. Les estampes en ont les mêmes dimensions et si l'on veut considérer les deux premières au point de vue de leur portée morale elles se font pendant ; toutes deux sont des représentations de l'ignorance et de la naïveté populaire et dans toutes deux le résultat est exprimé de la même façon, la femme de l'Alchimiste montre sa bourse vide de son dernier écu, l'une des bonnes dupes de la Sorcière laisse la sienne se vider également. Un éditeur postérieur de l'estampe de l'*Alchimiste*, jouant sur les mots, ajouta dans la planche les mots flamands : « Al-Gemist », « Tout est perdu ». Bruegel a en effet montré la fin ordinaire de l'Alchimiste, obligé d'avoir recours aux maisons de bienfaisance.





Études de costumes étrangers
Dessin à la plume relevé d'aquarelle
(Cabinet des Estampes, Berlin)

désastreuses qui désolaient le peuple depuis si longtemps, le mariage de Philippe II avec Marie Tudor et le traité de Cateau-Cambrésis avec la France semblait avoir mis fin. Le pays qui n'avait jamais été aussi florissant semblait le plus heureux et le plus riche de l'Europe. L'abondance se retrouvait dans toutes les classes de la Société. Les princes s'efforçaient de surpasser la magnificence royale, les marchands et les plus opulents bourgeois voulaient être au dessus des plus nobles, les paysans au dessus des bourgeois. Le port d'Anvers s'encombrait de milliers de navires qui venaient remplir ses entrepôts, la ville regorgeait de ces commerçants de toutes les nations dont Bruegel se plaisait à noter, dans ses dessins « naer het leven », les costumes particuliers. En février 1561 on jetait les premiers fondements du nouvel Hôtel de ville. On allait commencer à construire la Maison Hanséatique et la Bourse où cinq mille marchands se réunissaient tous les jours et où les peintres exposaient leurs tableaux dans des galeries de boutiques. Le Landjuweel de 1561, qui dura plus d'un mois et coûta plus de cent mille florins à la ville, devait être l'apogée de cette gloire et Bruegel ne dut guère être le dernier à y participer.

Qu'on ne se figure pas cependant que Bruegel était un bon vivant toujours prêt à boire et à rire. Chroniqueur à sa façon, s'il courait les représentations théâtrales, les foires et les noces c'était par curiosité d'artiste en quête de sujets ; ses œuvres montrent assez qu'il travaillait là où d'autres s'amusaient. Van Mander nous le dépeint, d'ailleurs, sous l'aspect d'un homme tranquille rangé et parlant peu comme tous les grands observateurs et le portrait gravé par Egide Sadeler correspond à ce signalement. La figure, fine et distinguée, est résolue, les yeux, grands ouverts et profonds ; toutefois, sous une moustache sans crocs et une longue barbe à peine ondulée, la bouche se dessine nerveuse et imperceptiblement railleuse : Van Mander ajoute, en effet, que Bruegel, tout taciturne qu'il fut, était amusant en société et qu'il prenait plaisir à terrifier les gens, ses élèves notamment, par d'invraisemblables histoires de revenants et des bruits surnaturels.

Agé d'environ trente-trois ans, auteur déjà de chefs-d'œuvre tels que ses grands paysages gravés, sa *Sorcière de Malleghem* et son *Combat de Carnaval et de Carême*, apprécié déjà par le cardinal Granvelle lui-même, qui possédait de lui, paraît-il, une *Fuite en Egypte*, encouragé par la prospérité croissante du moment, Bruegel pouvait aspirer à fonder une famille.

Van Mander raconte à ce sujet une historiette qui paraît en harmonie avec le caractère du peintre. Bruegel avait une maîtresse, et il l'eut épousée, si cette fille n'avait eu l'habitude de mentir à tout propos. Sagement, il avait voulu la corriger avant de lui confier définitivement le bonheur de son foyer. Il convint donc avec elle de prendre une longue taille de boulanger et d'y faire une marque à chaque mensonge nouveau qu'il surprendrait. Si la taille ne se remplissait qu'au bout d'un temps déterminé, le mariage aurait lieu. La fille fit à n'en pas douter les efforts les plus grands, néanmoins, longtemps avant l'expiration du délai, le bâton disparaissait sous les entailles et dès lors tout avait été rompu. Bruegel avait repris sa liberté. Il allait bientôt la déposer entre les mains de Marie Coeck, la fille de son maître.

ÉVOLUTION DU MAITRE VERS LES SUJETS GRAVES.
SON MARIAGE ET SES TRAVAUX A BRUXELLES JUSQU'A SA MORT

Pendant les premières années qui suivaient la mort du maître de Bruegel la veuve de Pierre Coeck, Marie Verhulst Bessemers, avait habité Anvers. Lorsqu'elle fit paraître en édition posthume, en 1553, la dernière partie encore inédite de la traduction flamande de Serlio faite par son mari, sa demeure se trouvait en cette ville « op de Lombarde veste in de schillt padde ». C'était alors une miniaturiste célèbre que Guichardin venait de citer dans son livre. Mais dix ans plus tard, vers 1563, par suite d'une cause que nous ne connaissons pas, elle était installée à Bruxelles où Coeck était mort, lorsque « Pierre Bruegel se mit à courtiser sa fille Marie, celle là même qu'il avait si souvent portée dans ses bras quand elle était enfant » (1) ; Marie Coeck, nous l'avons vu, devait en ce moment avoir de dix-huit à vingt ans. Prudente, connaissant la vie facile que l'artiste avait menée à Anvers et son ancienne liaison, redoutant sans doute ses amitiés rhétoriciennes et les équipées avec Franckert aux kermesses campinoises, la mère mit pour condition au mariage que Pierre viendrait habiter Bruxelles pour se soustraire à ces relations.

Bruegel se rendit à ce désir et le mariage eut lieu vers Pâques 1563, en l'église de la Chapelle à Bruxelles. Le registre des mariages de cette église conservé aux archives de l'état-civil de la ville, le mentionne cette année, sans autre date, sous cette forme :

PEETER BRUGEL
— *Solmt*
MAYKEN COCKS

(1) VAN MANDER.

Le jeune ménage prit vraisemblablement sa demeure sur le territoire paroissial de cette église : quand Bruegel mourut six ans et demi plus tard, c'est dans cette même église qu'il fut enterré.

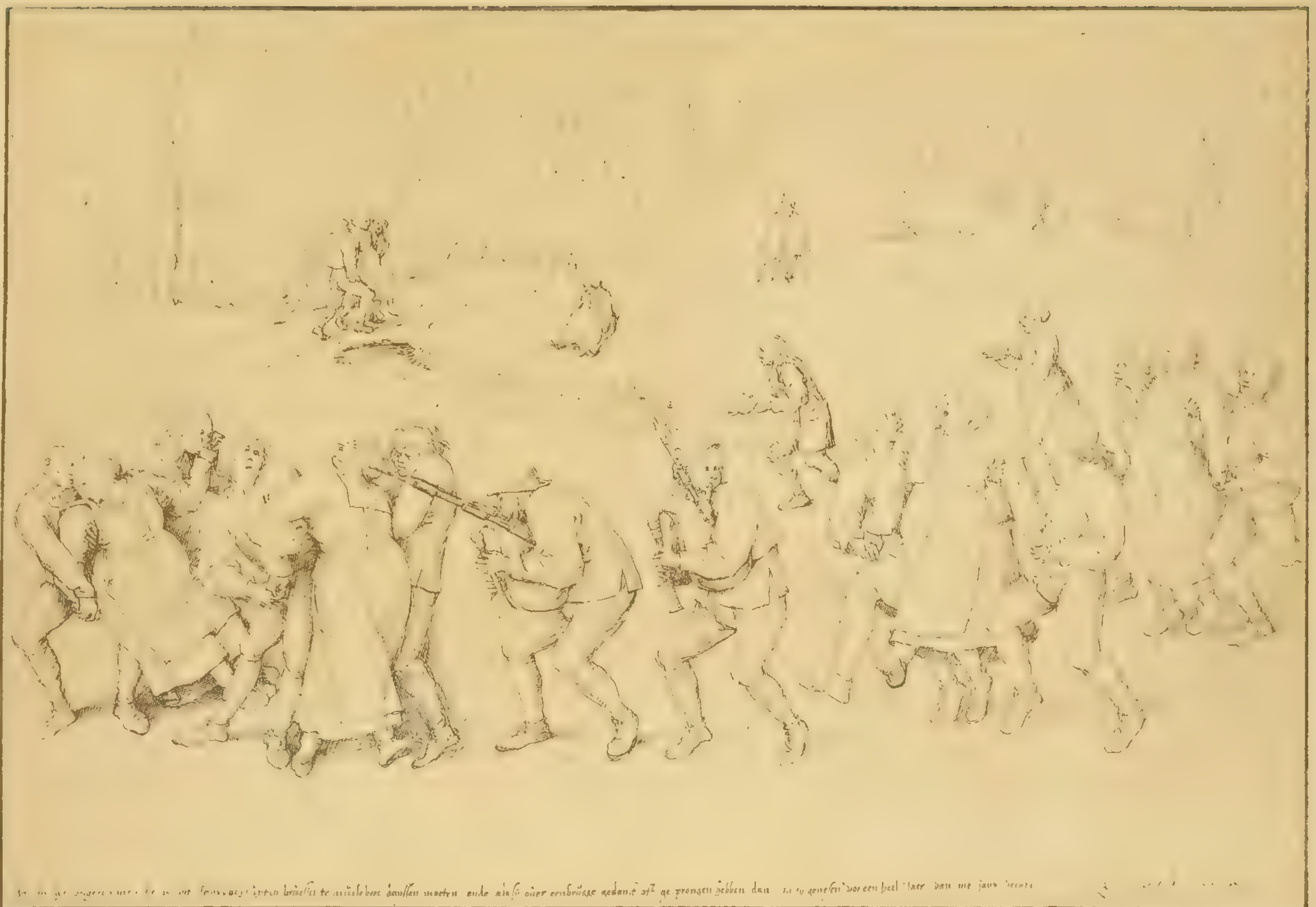
Il est aisé de se figurer combien Bruegel fut dépaysé dans le milieu nouveau où il se trouvait transplanté. Sa vie et son art étant solidaires, l'influence de cette émigration sur la conduite de l'homme, escomptée par la prudente belle-mère, devait se répercuter sur les productions de l'artiste. Elle sera salutaire. Privé de ses amis les rhétoriciens, de Franckert et de ses expéditions aux fêtes campinoises, livré au contraire à ses propres inspirations, notre artiste va se concentrer ; il va trouver à son art une puissance d'expression dont les sujets gais n'avaient pu lui donner la mesure ; à la sobriété naturelle de son style, il va s'efforcer de trouver des sujets adéquats.

L'effet le plus direct que nous puissions citer de cette installation du jeune maître à Bruxelles est la représentation d'une scène du terroir, qui, pour être caractéristique, n'a pourtant rien de satirique ni même d'amusant. Le jour de la Saint-Jean 1564 notre amateur de spectacle populaire n'avait pas manqué d'aller contempler aux portes de Bruxelles, à Molenbeek-S[t]-Jean, aujourd'hui un faubourg de la capitale, le spectacle du curieux pèlerinage d'épileptiques qui se rendait annuellement à la vieille église ; il en faisait aussitôt un grand dessin, qui est resté pour les médecins un monument d'observation exacte et précise.

Dans les contractions incohérentes des femmes, dans leurs poses rigides et leurs renversements spasmodiques, les docteurs Charcot et Richer ont pu reconnaître tous les caractères scientifiques de l'hystérie et de l'hystéro-épilepsie, au point qu'ils ont pu les comparer aux photographies exécutées dans les hôpitaux (1). L'âpreté et la force de ces scrupuleuses consultations de la nature se révèlent ici débarrassées du déguisement qu'elles prenaient dans l'atmosphère anversoise, au milieu des rhétoriciens bons-vivants. L'on conçoit que l'esprit curieux et pénétrant du maître va se libérer rapidement, dans le choix de ses sujets, de toute convention.

La longue légende explicative qu'il y ajoutait donnait à l'œuvre un pur cachet documentaire que n'ont pas les dessins des *Dénicheurs* datés de la même année et les *Apiculteurs*, dessinés

(1) Voy. Charcot et Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, 1887, *p. 36*.



Pèlerinage des Épileptiques a Molenbeek-Saint-Jean
Dessin à la plume
(Albertina-Sammlung, Vienne)

l'année suivante, auxquels il applique une même signification proverbiale assez amère.

Le temps, d'ailleurs, n'allait bientôt plus être aux sujets gais et à l'art insouciant. Déjà avaient grondé dans les « Spel van Sinne » du Landjuweel les premiers murmures que provoqua le gouvernement étranger de Philippe II. Les impôts, la présence persistante de troupes espagnoles que les guerres avaient amenées et dans lesquelles, selon Granvelle lui-même, le peuple voyait une menace pour ses libertés séculaires, la crainte de voir le pays ravalé au rang des provinces espagnoles conquises sur les Maures, le mépris des conseillers étrangers de Philippe pour les privilèges accordés par ses prédécesseurs, l'ambition du Taciturne, les revendications de plus en plus pressantes des Réformés, la politique de l'Angleterre et de la France où, en 1562, commençaient les guerres de religions, allaient attiser le feu qui couvait.

En parcourant la liste chronologique des travaux de Bruegel (on aura pu remarquer que, sans négliger volontairement les autres de parti-pris, nous nous attachons surtout dans cette étude aux œuvres qui, par une date, nous laissent découvrir les évolutions de notre artiste), la première constatation qui se présente, à l'époque de sa vie où nous sommes, c'est un ralentissement dans la collaboration aux éditions de Jérôme Cock ; nous ne rencontrons effectivement la date de l'année de son mariage que sur les estampes de la *Cuisine maigre* et de la *Cuisine grasse* et nous ne trouvons celle de l'année suivante que sur le dessin (conservé au Musée de Rotterdam) de l'une des compositions de l'*Histoire de St-Jacques et du Magicien*. En même temps que vander Heyden burinait celles-ci en 1565, Huys, de son côté, gravait la suite des *Vaisseaux* dont nous avons parlé antérieurement. A partir de ce moment les travaux pour l'éditeur anversois cessent pour ne reprendre que dans la série des *Saisons*, interrompue d'ailleurs par la mort de l'artiste.

La coexistence des courants différents qui sont venus successivement enrichir l'art et la psychologie de notre artiste se remarque surtout dans cette nouvelle période. Nous sommes donc obligés ici de trier son œuvre par genre de sujets, pour en étudier plus facilement l'évolution dans les diableries, les sujets de folklore, les sujets religieux, et enfin les sujets rustiques proprement dits.

Deux diableries composées en 1561 et en 1562 faisaient déjà pressentir chez Bruegel un développement de la qualité qui caractérisera toute la nouvelle période où entre l'artiste, l'instinct dramatique, en même temps qu'une attention, toute nouvelle dans l'œuvre, pour les sujets religieux.

Dans la *Descente du Christ aux limbes*, gravée par van der Heyden, Bruegel se montre exceptionnellement digne du mysticisme des diableries de Bosch (1). L'inspiration en est en effet d'origine toute traditionnelle ; c'est la réalisation du récit qu'en font dans l'Evangile apocryphe de Nicodème les deux fils du vieillard Siméon ressuscités des limbes. Enveloppés subitement d'un rayonnement comparable à celui du soleil, les prophètes font entrevoir aux autres patriarches enfermés avec eux dans ces enfers la proche réalisation de leurs prédictions. Satan, Prince et Chef de la Mort, accouru à ce même signe, avertit le Prince des Enfers du péril : « Apprête toi, crie-t-il, à prendre ce Jésus qui se glorifie d'être le fils de Dieu et qui craint la mort ; il t'a enlevé plusieurs fois, naguère, ceux que je t'amenais ». — « Si tu es aussi puissant que tu le dis, riposte le prince des Enfers, en raillant, comment Jésus pourrait-il s'opposer à toi ? » Mais à ce moment, une voix de tonnerre se fait entendre : « Prince, enlevez vos portes éternelles et le Roi de Gloire entrera ». Effrayé, le prince infernal adjure Satan d'aller combattre, le jette hors de ses demeures, ordonne à ses suppôts de fermer les cruelles portes d'airain, de pousser les verrous de fer et de résister vaillamment, de peur que de gooliers qu'ils sont, ils ne soient réduits en captivité. Au moment où l'immonde prince est sommé par le prophète Isaïe d'ouvrir ses portes, le Christ survient sous la forme d'un homme, éclairant les ténèbres éternelles de sa gloire, et rompt les liens des patriarches. Le Prince de l'Enfer, le Prince de la Mort et leurs officiers, frappés d'épouvante dans leurs propres royaumes, sont renversés ou écrasés. Jésus prive l'Enfer de sa toute puissance, s'empare de Satan et le donne à garder au prince de l'Enfer qui l'insulte.

Toute enrichie qu'elle soit par l'artiste de détails pittoresques

---

(1) Un portrait gravé de Jérôme Bosch reproduit dans son fond un morceau de la *Descente aux Limbes* de Bruegel : l'arbre soutenant comme dans un nid de chenilles une troupe de damnés, qu'on voit entre la Gueule d'enfer et la marge de la composition. On pourrait en inférer que, dans l'esprit du graveur ancien qui produisit ce portrait, la composition de la *Descente aux Limbes* était due à Bosch. Bruegel dans ce cas, comme pour le *Gros Poisson*, n'aurait fait, malgré sa signature, que préparer la besogne du graveur.



La Descente du Christ aux Limbes

Dessin à la plume, 1561, pour la gravure de Pierre van der Heyden, éditée par Jérôme Cock

(Albertina-Sammlung, Vienne)

tirés des sources on puisait Bosch lui-même, la composition répond à cette description. Jésus entouré de séraphins et enveloppé d'une orbe lumineuse, descend dans l'antre. Le tocsin infernal sonne. La Gueule d'Enfer, horrible face au crâne chauve, à peine parée aux tempes de touffes de mauvaises herbes, les prunelles carrées ruisselantes de larmes sous les ronces des sourcils, laisse voir par une large brisure du front, « l'Immonde Prince », à la fois lézard et chauve souris, s'arrachant les cheveux de désespoir. Les portes qui fermaient la Gueule infernale ossifiée comme celle de certains poissons, sont arrachées de leurs gonds, et sur la lèvre inférieure, comme sur un pont-levis, la foule des patriarches, Adam et Eve en tête, s'avance vers le Christ. Des démons rentrent précipitamment dans leurs demeures, tandis que d'autres paralysés par la puissance divine se renversent au bord des abîmes, s'écrasent dans leur fuite épouvantée, perdent leurs armes ou les tournent contre eux-mêmes ; l'un d'eux, poisson à bec pointu, glisse dans l'air et, chargé d'une corbeille où niche sa progéniture, s'élance vers l'enfer éternel. Dans ce refuge plus sûr, séparé des limbes par une cloison, continuent imperturbablement les supplices infernaux; sous un manteau de cheminée les gourmands pendent la tête en bas, une grande roue de moulin déverse des damnés dans la grande chaudière et, sur une échelle, un damné est soumis à l'estrapade. Satan prudemment retranché dans un char de guerre en forme de heaume héraldiquement empanaché, sous un cimier de plume de paon, symbole du grand Orgueilleux, s'élance de sa caverne sinistre. Par des pédales dont Bruegel n'a pas laissé l'invention glorieuse au dix-neuvième siècle qui s'en montre pourtant si fier, il actionne les roues de son véhicule comme un vélocipédiste ; les deux bras passés au travers de la visière, le glaive embroché d'un gros poisson, il va lancer ce projectile d'un geste menaçant au Christ vers lequel il roule et qu'un monstre s'efforce déjà d'atteindre de son souffle empoisonné.

Cette œuvre est la plus mystique de Bruegel : si l'artiste y rencontre le genre de poésie qui inspira Bosch, il est inspiré aussi par la valeur dramatique du sujet.

La *Chute des Anges* du Musée de Bruxelles qu'il tente quelques mois plus tard en peinture ne répondit pas aussi bien à cette tendance nouvelle.

Outre la moindre valeur dramatique du sujet, Bruegel y avait à lutter contre le danger d'inexpression des formes diaboliques

inventées par Bosch, créé par leur variété même. Si verveusement inventés qu'ils soient, l'accumulation de monstres dont le spectateur doit au préalable débrouiller l'anatomie, ne pouvait que paralyser l'impression dramatique, au lieu que l'emploi de démons anthromorphes la devait au contraire favoriser.

La composition est plafonnante ; elle devait l'être, en considération du sujet, chez le réaliste que nous avons trouvé déjà si intransigeant dans les perspectives les plus accidentelles. Comme une trombe d'horribles insectes attaquée de toute part par de grands oiseaux, les anges rebelles descendent du zénith, lointain dans son auréole paradisiaque, et leur longue traînée autour de laquelle évoluent les anges en leurs longues robes traditionnelles s'obscurcit à mesure qu'ils approchent des lueurs infernales qu'on devine dans un coin. Saint Michel et ses milices précipitent la déroute des monstres. A côté des lézards renversés, du démon sauvant sa nichée, des casques empanachés, des grenades à demi-pelées, renouvelés de la *Descente aux limbes*, Bruegel emploie son esprit à varier tout son personnel diabolique et cette préoccupation de caractériser les formes des rebelles qui s'engouffrent dans l'abîme, de préciser par une savante juxtaposition l'anatomie de cadrans solaires dénaturés, de chardons ailés à tête de navet, ou de viole à tête de tortue, fait tort à la grandeur de l'action et la change trop en un vain étalage de fantaisies. Seules les physionomies plus humaines amènent une poésie au milieu de cette réalisation trop consciencieuse, de ce mysticisme des formes que la couleur concrète trop minutieusement au lieu de le laisser deviner. Il est hors de doute que telle blonde chevelure angélique qui pare encore des épaules déjà couvertes d'ailes de papillon de nuit, tel profil rageur mais encore fin porté sur des bras graciles, entrevus dans la bousculade du groupe qui, dans la chute, passe à portée du spectateur, sont autrement expressifs que tout le restant de la troupe infernale. C'est ainsi que le tableau du Musée de Bruxelles, apparaît comme un véritable délassement au milieu des œuvres graves que Bruegel entreprend.

Bruegel avait déjà entrevu ce danger de la diablerie. Nous avons remarqué que dans la *Patience* et dans les *Vices* les monstres antropomorphes jouent un rôle plus important que les monstres drôles et compliqués qui en sont plutôt les comparses. Aussi n'est il pas étonnant que l'insuffisance d'expression éprouvée par l'instinct

LA CHUTE DES ANGES REBELLES (1562)
(Musée Ancien de Peinture et de Sculpture, Bruxelles)



dramatique de notre artiste provoque une réaction réaliste dans les dernières diableries qu'il traite.

Pour atteindre son but il essaie tout d'abord, en 1564 (c'est la date de l'un des dessins originaux, conservé au Musée de Rotterdam), de rendre sa diablerie plus anthropomorphe en empruntant ses modèles aux représentations des Mystères, comme dans les deux estampes de l'*Histoire de Saint Jacques et du Magicien.* Ensuite son réalisme de plus en plus exigeant lui fait abandonner ce mysticisme même, et le mène dans la *Dulle Griet* à l'allégorie folkloriste, légitime pendant de l'allégorie mythologique que pratique les italianisants. Puis enfin, dernière étape dans le domaine du mystère, à l'allégorie du *Triomphe de la Mort.*

Nous avons montré en notre premier chapitre comment Bruegel, en réaliste avisé, avait converti en diablerie dans ses planches de *Saint Jacques et du Magicien* les exercices forains et les œuvres de magie blanche que les presdigitateurs et les acrobates de son temps mettaient au service des Mystères et des Farces. Il ne nous reste plus qu'à remarquer, avant d'expliquer le sujet, que les deux scènes, en réalité, ne sont en effet que le souvenir de scènes de théâtre (1). Outre les véritables décors au travers desquels, comme d'ailleurs dans la *Descente du Christ aux limbes*, on voit, par quelques fenêtres, les acteurs hors de scène suivre l'action, les masques de quelques diables anthropomorphes, tel celui qui lève les bras derrière le magicien assis, sont tout spécialement à signaler. Ce sont là en effet des échantillons des plus caractérisés de la figure sans nez, aux joues et au front hirsutes, et à la large bouche, de ce diable Hellequin dont la déviation, l'Harlequin des comédiens italiens, a conservé la traditionnelle grimace jusque dans les œuvres de Watteau. Et il est curieux de remarquer que c'est précisément à des représentations théâtrales de ce genre, exécutées vers cette date de 1565, que les recherches les plus récentes font remonter cette origine de l'Arlequin moderne (2).

(1) Outre les sujets de ses scènes de fous et de Elck, Bruegel s'est inspiré du théâtre de plusieurs autres façons différentes. Dans *Elck* et dans la *Tempérance* le nom des personnages qui est écrit au bas du vêtement dérive d'un usage constant dans les Moralités ainsi que l'atteste dans la *Tempérance* même les acteurs jouant sur des tréteaux forains et dans « Elckerlyc » même le texte révélé par M. Logeman dans une étude parue dans le *Vlaamse School,* mars 1901, p. 73. Voy. à ce sujet la remarquable *Histoire de la Mise en scène au Moyen-âge* par Gust. Cohen. Paris, Champion 1906. Ch. III, Art et Mystère.

(2) Voy. Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin.* Ein culturgeschichtliches Problem. Berlin, 1904, p. 220.

On a pu dénommer le sujet des deux estampes en question de différentes façons. Tantôt c'est sous le titre de *Saint Pierre et Simon le Magicien*, tantôt d'une *Tentation de Saint Jacques*, tantôt de *Saint Jacques et le Magicien Hermogène* qu'on les désigne. Nous ne pouvons dire exactement la source littéraire flamande de ce sujet. Les actes apocryphes de Saint Jacques le Majeur (1) racontent que l'apôtre dans ses prédications à Samarie avait rencontré deux opposants, Hermogène et son élève Philète. Celui-ci, converti par la sagesse du saint et sa puissance à chasser les démons, à guérir les lépreux et les aveugles, et à ressusciter les morts au nom de Jésus, a menacé Hermogène de le quitter, s'il ne veut faire de même. Hermogène, enflammé de colère à ces propos, garotte Philète de liens magiques et le défie de se faire délivrer par « son Jacques ». Philète mande aussitôt son valet vers celui-ci, qui lui envoie son suaire. Un simple contact de l'objet détruit l'enchantement et l'élève magicien s'enfuit vers Jacques en maudissant les maléfices de son maître. Hermogène, de plus en plus irrité, évoque alors par son art ses démons familiers et les envoie vers le saint : « Allez, dit-il, et ramenez moi Jacques lui-même et avec lui Philète, et que je me venge sur eux, afin de n'être point la risée de mes autres disciples ». Mais les démons, arrivés près de l'apôtre qui priait, se sentent soudain arrêtés comme par des chaînes de feu et supplient l'apôtre de les délivrer. Cette scène pourrait être celle que Bruegel accompagne de l'inscription latine « Divus Jacobus diabolis prestigiis ante magum sistitur », « Saint Jacques résiste devant le magicien aux maléfices diaboliques ». Dans ce cas toutefois, l'inscription de la seconde composition qui y fait suite, la chute du magicien livré par le saint à la vengeance de ses propres démons n'est pas expliquée par ce texte. En effet si Jacques ordonne à son tour aux démons de lui amener Hermogène les mains liées derrière le dos, et si les esprits malins le supplient alors de le leur livrer, afin qu'ils se vengent sur lui du mal qu'il a voulu leur faire faire, l'apôtre épargne néanmoins l'enchanteur et lui apprend que la doctrine du Christ ordonne aux hommes de rendre le bien pour le mal. La portée de l'estampe, toute contradictoire, n'est donc pas déterminée par ce dénouement. Elle semble l'être au contraire par l'histoire non moins apocryphe de saint Pierre et de Simon le Magicien.

(1) Voy. J. A. Fabricius, *Codex Apocryphus novi Testamenti*. Éd. sec. Hambourg, Vve Benj. Schiller, 1719, Tome I. Livr. IV, *Actes de Saint Jacques le Majeur*.



La chute de Simon le Magicien
Dessin à la plume, 1564
pour la gravure de Pierre Van der Heyden de 1565
(Cabinet des Estampes du Rijksmuseum, Amsterdam)

Le pseudo-évangile du faux Abdias raconte que Simon le Magicien, après avoir perdu déjà tout son prestige à Samarie par la présence de l'apôtre Philippe et avoir tenté d'acheter à prix d'or le pouvoir des miracles, avait été accueilli à Rome par l'empereur. Il était devenu le sorcier ordinaire des orgies néroniennes. Par un prestige devenu commun sur les théâtres de foire de notre temps, et que Bruegel représente dans l'estampe dont nous nous occupons, il s'était fait trancher la tête, puis était revenu saluer l'empereur avec la tête sur les épaules. Confondu par saint Pierre après s'être vanté de ressusciter un mort, il avait voulu, sans succès, le faire dévorer par des démons qu'il avait évoqués sous forme de grands chiens, devant Néron. Il provoqua alors l'apôtre à une lutte définitive et annonça qu'il allait quitter une ville où il était si mal compris, en s'envolant dans les airs. Au jour dit, Simon se jette du haut du Capitole et commence à voler. Mais Pierre par ses prières exorcise les démons qui soutiennent le Magicien et aussitôt Simon est lâché par les esprits malins qui le portent et précipité à terre, le corps brisé (1). Un autre auteur raconte que, devant Néron qui avait appelé les deux thaumaturges devant lui, Simon était sorti de l'appartement par la fenêtre et s'était élancé dans les airs d'où, par les prières de l'apôtre, il était tombé en se brisant les membres.

En condensant ainsi plusieurs aventures distinctes, ces compositions ne semblent pas avoir été puisées directement dans les livres. Si l'on revient à l'observation que nous avons déjà faite, qu'elles paraissent inspirées par des scènes de théâtre, il ne reste plus qu'à trouver quels Mystères Bruegel aurait imités. Nous n'y sommes pas parvenu, mais cette recherche nous a mis sous les yeux dans le texte du Mystère français du « Martyre de Saint Pierre et Saint Paul » (2), une mise en scène du dernier épisode, où la diablerie se développe assez pour servir de commentaire à la composition de Bruegel :

« Je ne demouray plus en terre,
« Maintenant, monteray ès cieulz,
« Sy verrez se je seray Dieulz, »

dit Simon. Et il invoque alors par leur nom toute une litanie de démons. Ceux-ci apparaissent aussitôt et se concertent sur l'utilité

(1) Voy. Abdias, *De historia certaminis apostolici libri decem*. Livr. I, p. 12.
(2) Achille Jubinal, *Mystères inédits du quinzième siècle*, t. I, p. 61-99.

qu'il y a à lui obéir ou à l'abandonner à son impuissance. Ils l'interpellent enfin :

« Montez sur nous, sy volerez ».

« Lors, indique le poëte, monte sus eulz et ilz le portent bellement sur leurs espaules ». Saint Pierre à son tour invoque Jésus :

« Cestuy qui tant a d'arrogance
« Vueilliez que vitz trébuche et chée
« En reccognaissant sa folie.

« Lors se liève et die en seignant les anemis :

« Ennemis, trop faictes d'escande
« Lessiez le chéoir, Dieu le commande
« Par moi qui suis son apostole.

« Lors le lessent chéoir en disant :

« Or, va, Symon, va, vole, vole. »

Simon tombe alors en s'avouant vaincu et meurt au milieu des railleries des diables qui l'emportent en enfer.

Entre le moment où Bruegel dessine l'Histoire de Saint Jacques et du Magicien et celui où Cock la publie (1) l'artiste avait

---

(1) Les estampes de diableries de Bruegel eurent, même hors du pays, un succès qu'on peut mesurer par un fait. En 1565, au moment où se publiaient à Anvers les deux diableries de l'*Histoire de Saint Jacques et du Magicien*, un éditeur parisien publiait une série de figures grotesques parmi lesquelles se trouvent empruntés pour une bonne part les détails les plus typiques des diableries publiées par notre artiste jusqu'alors. Cet ouvrage n'est rien moins que « *Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre* FRANÇOIS RABELAIS : *et dernière œuvre d'iceluy pour la récréation des bons esprits*. A Paris, par Richard Breton, Rue St-Jaques, à l'Escrevisse d'argent. MDLXV ». Une autre édition fut publiée en 1590 par un flamand établi à Augsbourg, Dominique Custos, le fils de Pierre Baltens Custos l'imitateur de Bruegel.

La paternité de Rabelais a paru douteuse à bon nombre de bibliophiles. Et c'est avec raison. Cette œuvre, posthume puisque Rabelais est mort en 1553, n'est en effet qu'un amalgame plus ou moins habile d'emprunts fait à Bruegel, aux Allemands et aux Italiens, et complétés de dessins assez pauvres d'invention et de forme. En en fournissant ci-dessous la preuve en ce qui concerne Bruegel, nous montrerons du même coup que Maître François, mort trois, cinq et sept ans avant que notre artiste inventât et publiât ces diableries, n'est pas l'auteur de cet ouvrage. Pour persister dans l'attribution, il faudrait en effet qu'on incriminât Bruegel lui-même du plagiat d'une œuvre encore inédite et qui n'allait être publiée que six ou neuf ans plus tard, en 1565. Nous nous servons pour nos remarques de la réédition de 1823, commentée par Esmangart et Eloi Johanneau.

La fig. V des « Songes » (p. 18) est coiffée de la botte éperonnée qui termine le toit d'un pavillon dans l'*Envie*, de la série des *Vices* de Bruegel ; la fig. XIX est la copie en contrepartie, ornée de détails, d'une figure grotesque faite d'un panier renversé et d'une cruche coiffée d'un drap, qui se trouve perchée sur une barrière également dans l'*Envie*, vers le haut de la gauche. Le visage de la figure XXVIII (p. 111) qui, le nez-traversé

peint, en 1564, une autre diablerie moins mystique, où il avait su donner à la poésie populaire contenue dans quelques proverbes détachés la force d'une légende mystérieuse, la *Dulle Griet*, (collection Mayer Van den Berghe), après en avoir exécuté une aquarelle relevée de traits à la plume (collections de l'Académie de Dusseldorff). Cette composition n'est autre que le tableau cité par van Mander quand il dit « Ook een dulle Griet, die een roof voor de helle doet, die seer verbystert siet, en vreemt op syn Schots togemaeckt is : ick acht dees en ander stucken oock in s' keysers Hof zyn », ce que M. H. Hymans dans son édition française de van Mander traduit : « il peignit, en outre, une Folle Marguerite recrutant au profit de l'Enfer (1). D'aspect furieux, elle est bizarrement accoutrée à l'écossaise. Ce tableau se trouve, je pense, au palais de l'Empereur ». M. le chevalier Mayer van den Bergh et M. Hymans n'ont pas hésité à identifier la peinture avec cette description. Il serait pourtant difficile de les expliquer

---

d'une flèche, s'apprête à dévorer un soulier de sa gueule élargie, est copiée en contre partie du monstre qui dévore un soulier au coin inférieur gauche de l'*Envie* ; le buste et la tête de la figure XII (p. 47) sont empruntés, en contre-partie, à la figure du coin inférieur droit de la *Luxure*. La volaille déplumée qui, baissant la tête, va becqueter le bas du vêtement de la figure XVI (p. 63) est prise en contre-partie de celle du coin inférieur droit de l'*Avarice ;* la tête, vue de derrière et coiffée d'une bourse ou d'un sac plein, dans la fig. XLIII (p. 170), est copiée en contre-partie d'un monstre que nous avons déjà signalé dans l'*Avarice*. La fig. XCIII (p. 371) est imitée du poisson qui en mange un autre dans la *Gourmandise*. Dans la fig. XVI (p. 66) le buste, les bras, la tête et la coiffure, sauf le col de la cruche qui la termine, sont copiés en contre-partie de l'un des deux combattants qu'on voit au premier plan de la *Tentation de Saint Antoine* datée de 1556 ; le second combattant, une cruche qui, placée sur deux jambes humaines, le goulot en bas, laisse échapper les liquides qu'elle contient, se retrouve en contre-partie, fig. CII, (p. 407). Le museau de quadrupède coiffé d'un chaperon défait et portant une flèche au travers de la gueule, fig. XXXVIII, a eu pour modèle, en contrepartie, la figure du diable qui se trouve tout à fait à droite, au bas de la *Colère*. Le « robuste tireur à l'arbalète » dans lequel les éditeurs de 1826 ont vu Pantagruel n'est de style si hardi, malgré certaines trahisons de dessin, que parce qu'il est textuellement copié en contrepartie de l'un de ceux qui dans l'*Avarice* tirent sur la bourse suspendue en l'air. La fig. CXVI est prise toute entière en contre-partie, sauf la coiffure, du diable qui, au bas de la gauche, dans l'*Orgueil*, s'ouvre la bouche à deux mains en louchant ; enfin, au diable qui se trouve immédiatement derrière celui-ci et à d'autres épars dans l'œuvre de Bruegel se rapportent les visages sans nez, les yeux caves, les bouches larges et sans dents, faces de vieillards en somme, qu'on trouve dans les fig. CVII (p. 426), XLII (p. 167), XLVIII (p. 191).

La constatation que toutes ces figures sont imprimées en contre-partie montre qu'elles ont été copiées sur les estampes et non sur les dessins préparés pour les graveurs.

(1) Voy. Van Mander, édit. H. Hymans, t. I, p. 303 et H. Hymans, *Margot l'enragée, un tableau retrouvé de Pierre Breughel le vieux*. Gazette des Beaux-Arts, 3e pér. 1897, t. XVIII, p. 500.

l'une par l'autre, si l'on n'admettait une autre sens aux mots « een dulle Griet die een roof voor de helle doet ». La parémiologie et le théâtre populaire nous en fournirons le moyen.

La Dulle, Swarte, ou Booze Griet, Margot l'Enragée, est une forme de la Marguerite noire, la mégère proverbiale, dont on parle en plus d'un endroit dans la région comprise entre Dunkerque et Kiel ; c'est la Zwarte Margreet du Schleswig, qu'on considère aussi à Cologne comme un croquemitaine féminin (1). Les sotte-factie employaient de préférence ce nom de Griet pour leurs mégères. La Chambre de rhétorique « De Lelieblomme » de Diest, en mettant en scène une querelle de ménage, au Landjuweel de 1561, avait donné à la femme le nom de Griet Suermuyl, Marguerite Gueule-sûre. Un conte populaire flamand raconte aussi les hauts faits d'une Zwarte Griet qui avait pris le rang de reine qui revenait à sa maîtresse (2).

Afin de développer son sujet, le peintre reprend ici pour l'une des dernières fois les procédés de compositions qui lui ont réussi dans les *Vices* : d'une part, il place tout d'abord au premier plan son grand personnage symbolique et, dans des architectures et des accessoires infernaux qui les réunissent habilement, l'entoure ensuite de multiples scènes à personnages plus petits qu'il trouve surtout par la mise en scène de proverbes. Le grand personnage, déjà mieux relié à la composition que dans les Vices et les Vertus, c'est la Dulle Griet elle-même. Mégère édentée à la bouche rageusement entr'ouverte, l'œil hagard, vue dans un profil pour lequel la *Tête de paysanne* du Musée de Nuremberg a peut-être été utilisée, elle s'avance vers la gauche du premier plan, menaçante, la poitrine cuirassée, l'épée en avant, le casque sur la tête. Un panier plein d'ustensiles au bras et le reste dans les plis de sa jupe, elle emporte tout, ménage et richesses, marmites, vaisselle, coffre-fort. Devant elle la Gueule d'Enfer s'effare et les ponts levis infernaux se lèvent ; comme de simples grenouilles à l'approche d'un promeneur, les démons épouvantés reculent et se précipitent dans les fossés. Dans l'esprit de Bruegel c'est d'elle que le proverbe dit « iets voor de helle weghalen », « être hardie à défier l'enfer » et « eenen roof voor d'helle halen », chercher rapine jusque devant l'enfer » ou, selon l'équivalent français donné précisément par Goedthals « aller à

(1) Voy. Meyer, *Germanisch Mythologie*, p. 172.
(2) Voy. *'t Daghet in den Oosten*, 1891, p. 41.

(Coll. de Mme Vve Van den Bergh, Anvers.)

LA « DULLE GRIETE » (1564)

LA « DULLE GRIETE » (1564)
(Coll. de Mme Mayer van den Bergh. Anvers)



l'enfer l'épée au poing ». Et c'est en effet ce second proverbe flamand qu'emploie van Mander dans sa description du tableau, « roof » signifiant en réalité « rapine », « raffle » et non « recrutement ».

Au second plan, derrière la Dulle Griet, le symbole s'analyse, en scènes détachées, suivant la formule de composition du *Combat de Carnaval et Carême* de Vienne, mais avec une cohésion qu'elle n'a pas encore atteinte. Réfugiée dans les fossés, une armée diabolique s'organise et cherche en vain à monter à l'assaut des berges envahies. Une troupe de petites Dulle Griet sait leur tenir tête sans faiblir. La défaite des démons se précise et Bruegel en exprime clairement le sens pour les yeux d'un flamand : immédiatement derrière la grande Dulle Griet une mégère a empoigné un diable sur son échelle d'assaut et d'une main ferme le lie, dos par terre, sur un coussin. Cette action bizarre en apparence c'est « de duivel op een kussen te binden met lintjens », « lier le diable sur un coussin avec des rubans », comme dit un proverbe, qu'on retrouve également représenté dans le tableau des *Proverbes* de Harlem, c'est à dire « être plus fort que le diable » et le rendre inoffensif. Une sotte-factie jouée en 1644 à Amsterdam sous le titre « Een Kwa Griet » (1), « Une mauvaise Marguerite » nous explique encore mieux la scène. La « Chart » ou thème, auquel se rapportait cette pièce, contient en effet ces deux vers proverbiaux :

« De beste Griet, die men ter werelt vant
» Was die den Duyvel op 't kussen bant ».

« La meilleure Marguerite qu'on ait trouvée au monde,
» est celle qui a lié le Diable sur un coussin ».

Dans le texte de cette farce, le mari et le père de la Griet, conversant entr'eux, s'avouent notamment qu'il n'y a pas de punition pire que de faire ménage avec une méchante femme. « C'est pire, disent-ils, que d'être possédé du démon, car le démon, on peut s'en débarrasser par le jeûne et les prières, tandis qu'une pareille diablesse, on doit la conserver jusqu'à ce qu'on soit usé par la mort ».

La composition de Bruegel se développe encore en ce sens.

(1) *De quâ Griet*, t'Amsterdam by Dirck Cornsz Houthaack, 1649. Voy. J. Van Vloten, op. cit., T. II, p. 252.

Sur un toit une mégère à figure de singe, « een aap », « un magot », dans les deux sens que comportent ces expressions aussi bien en flamand qu'en français, jette à pleine cuillère à la foule, et plus cyniquement que par portes et fenêtres, l'argent du ménage : un proverbe flamand nous dispense de le dire plus explicitement : « hy heeft geld als drek », « elle a de l'argent comme des excréments » ; mais, selon une expression que Bruegel a utilisé autrement dans l'*Avarice* (1), elle apparaît surtout comme une « Geldschieter » qui lache l'argent à d'autres Griet empressées de s'enrichir aux dépens de la gaspilleuse : l'argent n'a pas d'odeur. Dans les lointains enfin, on voit des Griet s'amuser et organiser sans vergogne avec des diables, au son de harpes éoliennes tendues d'énormes toiles d'araignées, des pique-niques champêtres aux bords des étangs infernaux.

Plus fantastique que mystique, cette composition de la *Dulle Griet* nous apparaît donc comme un véritable poème bâti sur des données proverbiales. L'auteur a su lui donner un intérêt considérable par l'animation et l'expression dramatique des personnages aussi bien que par le sentiment profond du paysage qui les enveloppe. Les effets sinistres des fonds des diableries de Bosch s'y renforcent de ces rocs alpestres que Bruegel a recommencé à faire depuis 1560 et de l'un de ces ciels extraordinairement mouvementés qu'il imite peut-être de ce grand contemplateur de nuages qu'était, selon van Mander, nous l'avons déjà rappelé, le peintre Jean Van Amstel ou le Hollandais. Ce sont là des effets dignes des paysages hivernaux, de la *Journée sombre* (Musée de Vienne) notamment que Bruegel peint évidemment à la même époque. Dans les détails sans nombre dont s'augmente l'horreur des ombres mystérieuses de la *Dulle Griet,* le peintre apprend manifestement à poétiser ses conceptions en les voilant d'un léger clair-obscur, mais tout cela n'est que le résultat d'études qui dirigent surtout l'artiste vers le but, nouvellement entrevu, des sujets pathétiques.

Cette évolution donne, presque aussitôt, à la diablerie son expression dernière dans le *Triomphe de la Mort.* L'étape définitive de la formule habituelle est ici marquée, d'ailleurs, par la liaison complète de la figure symbolique principale, celle de l'Ange de la Mort, monté sur sa funèbre charrette aux haridelles fantômatiques,

---

(1) « Schieten » signifie aussi bien « tirer » que « lâcher » à cause de la corde de l'arc d'abord tendue puis lâchée au moment où l'on tire.

L'Adoration des Mages (1563)
(Collection de M. Georg Roth, Vienne)





La Mort de la Vierge
Gravure au burin de Philippe Galle

à l'action générale. De petites scènes séparées, des personnages isolés, des Morts secondaires, réparties dans tout le tableau, laissent voir que s'il est plus habilement utilisé, le schéma encyclopédique et synoptique de la composition subsiste néanmoins. La description de l'œuvre que nous avons suffisamment caractérisée dans notre premier chapitre n'a pas à être reprise ici. Qu'il nous suffise de souligner combien le choix du sujet (d'ailleurs tiré encore du proverbe « teghens de doot en is gheen verweeren » ou « gheen schilt » que Goetdhals traduit « contre la mort ne vaut effort », « rien n'est des armes quand la mort assaut ») convient au nouvel état d'esprit de l'artiste et à la puissance d'effet qu'il acquiert, sous la même impulsion, dans le paysage (1).

Au rebours de ses prédécesseurs, qui y étaient venus par la voie détournée des sujets pieux, Bruegel était entré de plain-pied dans les sujets de genre. Ce n'était que plus tard qu'il était passé aux sujets religieux. Dans l'*Adoration des Mages*, la peinture en détrempe de la collection Fétis, l'une des plus anciennes compositions religieuses du maître probablement, l'influence de Jérôme Bosch est encore apparente dans les physionomies comme dans les attitudes des personnages; l'horizon élevé et l'ensemble synoptique habilement groupé autour de l'action centrale du premier plan n'y avaient servi qu'à mieux assurer le contraste des expressions des nombreuses têtes.

Quelques années plus tard, (en 1562 ou 1563, la date est presque illisible), l'artiste usait d'un sujet religieux, d'ailleurs peu caractérisé, pour animer un paysage : la *Bataille des Israëlites et des Philistins* remplit le creux d'une vallée encaissée où, devant un grand paysage alpestre, les longues lances du XVIe siècle s'abaissent les unes contre les autres sur les armées cuirassées qui les portent. De même dans la *Tour de Babel* datée de 1563, les figures se perdaient encore dans le paysage et l'immensité de la construction, empruntée quant à l'idée à des précurseurs (2), primait naturellement l'importance de ses bâtisseurs.

(1) En 1565, au moment, à peu près, où Bruegel peignait le *Triomphe de la Mort*, Martin Heemskerk produisait une composition du même genre. Voy. Taurel, *L'Art Chrétien*, p. 108. Vinckeboons reprit encore le sujet quelques dizaines d'années plus tard dans un tableau gravé par Bolswert. D'autre part le catalogue de vente de la collection P. Wouters en 1797, à Bruxelles, mentionne (p. 77) « une *Marche de la Mort* en deux feuilles de travers, par P. van der Borcht ».

(2) L'anonyme de Morelli citait déjà « une *Tour de Nemrod* entourée d'une grande diversité de choses et de figures dans un paysage de la main de maître Joachim Patenier ».

C'était brusquement en cette même année qu'était apparue sans autre transition la composition religieuse la plus simple que Bruegel ait produite, l'*Adoration des Mages* de la collection Roth à Vienne. Influencée par Bosch, notamment dans le vieux Mage à cheveux blancs adorant l'Enfant et dans le Mage nègre, cette composition est d'une convention moindre que celle de la collection Fétis. Toutefois le réaliste n'y est pas à son aise, il allonge maladroitement, comme dans ce dernier tableau, les corps de plusieurs de ses personnages pour leur donner de la noblesse ; peu riche d'études de genre il emprunte ici les proportions et l'élégance conventionnelles de Frans Floris et il faut porter les regards sur les personnages accessoires, les figures de soldats et leurs yeux écarquillés, pour y retrouver le Bruegel que nous connaissons.

L'essai était évidemment prématuré. Il fut accompagné d'autres parmi lesquels doit se classer d'abord le prototype de la gravure de la *Résurrection du Christ*, qui n'a rien de bien particulier sinon que le style en est contemporain de celui du *Triomphe de la Mort ;* puis celui de la *Mort de la Vierge*, gravé par Philippe Galle d'après un tableau appartenant à Ortélius, et passé plus tard, sans doute, dans les mains de Rubens dont la succession contenait précisément le sujet en grisaille. Dans cette dernière œuvre le réaliste, s'empressant d'amplifier une tradition qui s'était formée dès le xv[e] siècle, trouve l'occasion de caractériser à merveille le désarroi d'une chambre de mourant, en montrant la table chargée de médicaments, les restes d'un repas subitement interrompu par la crise suprême, le sommeil incoercible du parent dévoué que les veilles ont épuisé de fatigue et enfin les cérémonies des derniers sacrements.

Mais l'amour du paysage porte l'artiste à y subordonner le choix de ses sujets sacrés et à y adapter sa formule à la fois synoptique et encyclopédique. De là deux œuvres peintes en 1564, le *Massacre des Innocents* et le *Chemin du Calvaire*, et le *Dénombrement à Bethléem* (Musée de Bruxelles) daté de 1556. Celui-ci emploie le moyen terme réaliste du tableau de Corn. Metsys du Musée de Berlin, en reculant au fond de la composition, comme une scène accessoire, la Vierge et Saint Joseph cherchant un logis.

Dans le *Massacre*, notre réaliste utilise, on le devine sans peine (van Mander le remarque déjà dans son Livre des peintres et en célèbre l'idée dans son poème sur la Peinture), les exploits contemporains des reîtres et des soldats espagnols qui pillaient



LE MASSACRE DES INNOCENTS

Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne

Le Massacre des Innocents
Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne

Chose surprenante, le même atelier [illegible] apparemment [illegible] la composition religieuse la plus simple que Bruegel ait peut-être [illegible], l'*Adoration des Mages* de la collection Roth à Vienne. Influencée par Bosch, [illegible] le vieux Mage à cheveux blancs adorant l'Enfant, et dans le Mage nègre, cette composition est d'une invention [illegible] que celle de la collection [illegible]. Toutefois le réaliste n'y est pas à son aise, il allonge maladroitement, comme dans un tableau italien, les corps de plusieurs de ses personnages pour leur donner de la noblesse; par suite [illegible] il [illegible] ici les proportions et l'élégance conventionnelles de Franz Floris et il faut porter les regards sur les personnages accessoires, les figures de soldats et leurs yeux écarquillés, pour y retrouver le Bruegel que nous connaissons.

L'essai était évidemment prématuré. Il fut accompagné d'autres essais [illegible] le prototype de la gravure de la *Résurrection du Christ*, qui n'a rien de bien particulier sinon que le style en est contemporain de celui du *Triomphe de la Mort*; puis celui de la *Mort de la Vierge*, gravé par Philippe Galle d'après un tableau appartenant à Ortelius, et passé plus tard, sans doute, dans les mains de Rubens dont la [illegible] contenait précisément le sujet en grisaille. [illegible] le réaliste, [illegible] une tradition qui s'était formée dès le XVe siècle [illegible] le désarroi d'une chambre de mourant, et montre ici la table chargée de médicaments, les restes d'un repas [illegible] par la crise suprême, le sommeil invincible du parent dévoué que les veilles ont épuisé de fatigue [illegible] des derniers sacrements.

Mais [illegible] à y subordonner le choix de ses sujets [illegible] une formule à la fois synoptique et encyclopédique. De [illegible] en 1566, le *Massacre des Innocents* et le [illegible] et le *Dénombrement à Bethléem* (Musée de Bruxelles) [illegible] le moyen terme réaliste du tableau [illegible] du Musée de Berlin, en [illegible] au fond de la composition, comme une scène accessoire, la Vierge et Saint Joseph [illegible].

Dans le *Massacre*, [illegible], on le devine sans peine (van Mander le remarque déjà dans son Livre des peintres et [illegible] dans son [illegible] sur la Peinture), les exploits contemporains des reîtres et des soldats espagnols qui pillaient



les campagnes depuis tant d'années. En cherchant à rendre dans le sujet religieux le drame humain de toutes ces mères auxquelles on arrache leur progéniture, de ces pères impuissants à résister aux soldats, de cette famille de paysans qui cherche à arracher à la mort le pauvre enfant qu'un cruel soldat vient de saisir, mentionnée tout particulièrement par van Mander, l'artiste trouve enfin un sujet à sa mesure ; vingt scènes tout aussi émouvantes l'une que l'autre, et capables de former à elles seules un tableau, le montrent tout préparé à abandonner les vastes ensembles de petites figures et à aborder des groupements simples et dramatiques, et des figures de proportions plus vastes : déjà dans tel soldat enfonçant les portes à coup de bottes on peut reconnaître le brigand qui, sur la grand' route, terrorisera bientôt un pauvre couple de paysans.

Le réalisme atteint à son comble dans le *Chemin du Calvaire* du Musée de Vienne, dont nous avons fait en notre premier chapitre le type caractéristique des compositions religieuses de Bruegel. L'influence du milieu où vit le maître s'y perçoit. Abstraction faite des rochers et des architectures, le paysage où se déroule le cortège rappelle la disposition générale du pays que l'artiste a sous les yeux depuis un an et les collines qui forment autour de Bruxelles la vaste vallée de la Senne. Quant aux cortèges de suppliciés et au gibet, il suffit de se rappeler la date de l'œuvre pour savoir que moins que jamais les modèles en manquaient aux Pays-Bas. Cette peinture par sa complète réalisation synoptique aussi bien que par sa date est le couronnement et le chef-d'œuvre de cette manière du maître ; l'esprit mûri, en possession de tout son art, il ne lui reste plus qu'à se débarrasser de ce qu'il a dans ses œuvres de trop touffu et de trop compliqué, pour arriver à son apogée.

Déjà l'année suivante, la *Femme adultère*, (dont le prototype, gravé plus tard, en 1572, par Perret, est aujourd'hui disparu), est faite d'une composition plus apaisée, dans une perspective basse toute nouvelle. C'est la formule nouvelle d'où sortiront aussi la *Kermesse* et le *Banquet de Noce* du Musée de Vienne.

Les personnages prennent dans les compositions une importance plus considérable, le style de leur tournure s'affine, sans changer d'ailleurs d'esprit, et Bruegel, entêté dans sa résistance aux influences italiennes et dans sa conception caractériste, va, au milieu d'un maniérisme de plus en plus évident dans l'école des Pays-Bas, atteindre le grand style réaliste des plus belles et des

plus vivantes époques de l'art. La composition s'assagit. Le nombre des personnages diminue, les proportions des personnages grandissent dans la toile et le style s'élève.

Les sujets rustiques proprement dits, les Kermesses et les Noces même suivent cette gradation. Dans la *Kermesse* du Musée de Vienne il abandonne son obsédant système synoptique et c'est, maintenant, assis au dessous du point de vue des danseurs, qu'il observe la scène, d'ailleurs intime et fort restreinte. Il en est de même du *Banquet de Noce* du même Musée.

C'est à cette époque qu'il faut évidemment rapporter encore quelques autres paysanneries envisagées comme de simple scènes de mœurs notamment un *Joueur de viole* parcourant les rues d'un bourg suivi d'une troupe d'enfants et accompagné d'une femme mendiant aux portes.

Le maître en ce moment est d'humeur calme, on sent dans ses œuvres l'étude paisible de sujets caractéristiques. Il ne s'y reflète aucune autre préoccupation que le contentement d'une vie honnêtement consacrée au travail, près du foyer familial, où vient de naître un fils, le futur Pierre Bruegel d'Enfer. Certes l'humour de l'artiste, pour n'être plus soutenue par la verve des rhétoriciens de la Violette ne s'est pas modifiée ; si l'on en croit une anecdote que van Mander rapporte, elle se manifeste même à l'occasion d'une façon assez incongrue (1). Jean Vredeman de Vriese, le créateur, avec Corn. Floris, du style dit « renaissance flamande », avait à décorer d'une perspective en trompe-l'œil un mur de l'habitation d'Arnold Molckeman, trésorier des guerres et conseiller, à Bruxelles. Le motif choisi était familier à Vredeman, c'était un de ces pavillons d'été au milieu d'un jardin géométriquement tracé, tels que l'artiste en fit graver un grand nombre. Se trouvant par hasard devant l'œuvre inachevée, et ayant à sa portée la palette et les pinceaux de son confrère, Pierre Bruegel choisit une porte ouverte que Vredeman avait introduite dans sa peinture et y représenta dextrement un paysan, la chemise maculée, fort avant dans les bonnes grâces d'une paysanne. Ce groupe, naturellement, fut l'objet de rires unanimes dès qu'il fut découvert, et il plut tellement

(1) Van Mander, *Livre des peintres*, Biographie de Vredeman de Vries. Edit. Hymans, t. II, p. 103. D'après van Mander cette facétie se serait passée après 1570, et, selon la note qu'y ajoute M. Hymans, vers 1575. La chronologie de van Mander est évidemment vicieuse, Bruegel étant mort en 1569.



LA CUISINE MAIGRE (1563)
Gravure de Pierre Van der Heyden



La Cuisine grasse (1563)
Gravure de Pierre Van der Heyden

au maître de la maison que celui-ci ne voulut à aucun prix le laisser effacer. Il serait ridicule d'attacher trop d'importance à cette plaisanterie, de tout temps les peintres ont été gens de belle humeur et les farces de rapins sont passées en proverbes ; celle-ci suffit néanmoins à montrer l'humeur de notre artiste aux premiers temps de son séjour à Bruxelles.

Après avoir recherché les sujets les plus humains que pouvaient lui offrir la Bible et l'Evangile et s'en être aidé pour parvenir à une plus complète expérience des lois de la composition dramatique, Bruegel va bientôt les laisser de côté ; et à la suite de ses essais de sujets amusants, de ses strictes études de mœurs il trouvera lui-même dans la vie de son temps des sujets capables d'émouvoir son pinceau au même titre que les premiers.

Vers cet art définitif, une quatrième catégorie de sujets l'avait porté encore.

Dès 1563 l'esprit de l'artiste atteste dans les sujets de mœurs et de folklore une profondeur inaccoutumée. La *Cuisine grasse* et la *Cuisine maigre* lui fournissent tout d'abord matière aux contrastes violents qui lui plaisent tant. L'observation et la verve y sont dépensés sans réserve. Les Gras, ronds et serrés dans leurs vêtements trop étroits, n'ont, paraît-il, de rivaux en exactitude, pour les physiologistes (1), que l'aspect minable des Maigres, aux membres aigus perçant les vêtements flottants, aux visages hâves, aux cheveux rares et mal plantés. L'antithèse se marque mieux encore dans l'action. Bruegel assied ses personnages à la table familiale, les uns puisant posément aux victuailles de toutes espèces qui les entourent du plancher au plafond ; les autres, fiévreux et agités, se disputant un misérable plat de moules et quelques harengs-saurs. Bruegel selon son habitude ne se contente pas de cette antinomie, les idées se pressent en foule autour du sujet primitif dérivé, comme le tableau du *Gras dévoré par les Maigres* du Musée de Copenhague, de la Dispute de Carême et Charnage. Les deux images deviennent un symbole. Mais pour la première fois dans l'œuvre la plaisanterie populaire prend une signification morale des plus élevées ; sous la forme plaisante on devine l'arrière pensée de flageller certains cynismes sociaux trop fréquents. Un Gras, inconsidérément fourvoyé chez les Maigres, échappe avec

(1) Voy. Charcot et Richer, *Les Difformes et les Malades dans l'art.* Paris, 1889, p. 74.

peine et mépris aux intentions hospitalières et charitables des pauvres diables. Un Maigre, pauvre joueur de musette attiré par le fumet des lards qui rissolent, se voit impitoyablement jeté à la porte par les Gras. C'est à la fois, en plus de la dispute de Charnage et de Carême, la fin de la fable de la Cigale et la Fourmi et le commencement de la Parabole de Lazare et du mauvais riche.

Au même esprit et à la même époque se rapporte l'estampe du *Combat des Tire-Lires et Coffres forts* (1). Si la propension de Bruegel à chercher pour ses diableries l'expression de la vie dans les objets inanimés peut s'y donner carrière, la perpétuelle lutte entre le bien et le mal se caractérise ici inconsciemment sous une forme nouvelle, au moment où la lutte sociale commence à prendre sa forme moderne avec la révolution des idées du XVI[e] siècle. C'est la lutte de la petite épargne contre le gros capital, du pot de terre contre le pot de fer, du métayer contre le seigneur, du noble contre le souverain, du contribuable contre les exactions des fermiers des dîmes et des impôts, des tonneaux d'or bardés de fer et des coffres-forts à triple serrure contre le modeste spaer-pot ; ce n'est toutefois pas la victoire de l'un ou de l'autre des combattants. L'artiste se rend compte de plus en plus du malaise de la société, il l'exprime, et le proverbe qu'il y joint « Ryckdom maeckt dieven », « la richesse occasionne les voleurs » ou selon la version de Goedthals, qu'il traduit par contraire « schon stelen maeckt den dief », « le bien fermé fait aucun homme preudhomme » peut s'appliquer aux deux camps tour à tour.

Il faudra que les événements qui se passent aux Pays-Bas s'aggravent pour que, en 1565, Bruegel indique les responsabilités. Que signifie sous sa main la parabole presque proverbiale du *Bon et des Mauvais bergers ?* Philippe II après s'être éloigné du pays qu'il devait protéger vient, l'année précédente, de se séparer de Granvelle, un de ses protecteurs (2). Les atermoiements de Philippe, mal renseigné de si loin et mal conseillé, ont encore aggravé la situation. Le Gouvernement et Marguerite de Parme sont livrés aux menées du Taciturne qui ne cherche que son intérêt personnel. On redoute l'envoi désastreux et maladroit du Duc d'Albe et le bruit court de l'établissement prochain de l'Inquisition

(1) Il existe de cette composition une imitation allemande, gravée sur bois. Voy. la reproduction dans *Monographien zur Deutsche Kulturgescgichte*, t. II, DER KAUFMANN, p. 88.

(2) Granvelle possédait de Bruegel une *Parabole des Aveugles* et une *Fuite en Egypte*. Voy. A. WAUTERS, *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. I, II[e] livr., pp. 13 et 17.



Le Combat des Tire-lires et des Coffres-forts
Gravure au burin de Pierre van der Heyden

espagnole. Tout respectueux qu'il fut de l'autorité, Van Vaernewyck quelques mois plus tard déplorera dans ses mémoires intimes le défaut de sagesse des dirigeants qui déciment maladroitement le troupeau. Bruegel et bien d'autres pensent comme Vaernewyck. « Telle est l'intensité de cette lutte des esprits, ajoute encore celui-ci, que dans les deux partis beaucoup de gens demeurent indécis et languissent comme s'ils eussent été privés de leur aliment habituel ».

Il ne faut donc pas trop s'étonner que Bruegel reprenne une autre idée qu'il avait déjà traitée en 1562 dans le dessin des *Aveugles se menant l'un l'autre suivis d'une femme aveugle* (Cabinet de Berlin) et prépare, en un nouveau dessin daté de 1566, que M. Michel dit en possession de M. George Salting à Londres (1), le dramatique tableau des *Aveugles* de Naples. Mais les événements se précipitent ; nous sommes en 1566, « 't Wonderjaer », cette « année terrible », dont le peuple conservera pendant plusieurs siècles le souvenir. Le 5 avril, Bréderode, Culembourg et Louis de Nassau, suivis de deux cents nobles, sont allés présenter à la Duchesse de Parme le manifeste qu'ils préparent depuis deux ans ; le 14 juillet, des prêches de réformés, réunis en armes, deviennent le centre de désordres graves et le 15 août, à Ypres, prend naissance le mouvement des Iconoclastes qui en quelques jours bouleverse comme un ouragan tout le pays. Bruxelles presque seule est préservée. La terreur est à son comble, tout est paralysé.

La production de Bruegel s'en ressent. En dehors de son dessin des *Aveugles se menant l'un l'autre*, Bruegel ne date de cette année que deux paysages : un dessin avec des rochers (Cabinet de Berlin, donation de M. de Beckerath), et l'unique eau forte qu'on ait de sa main, *la Chasse au lapin sauvage*. Les incertitudes du temps, en l'influençant au point de l'empêcher de peindre, laissent à l'artiste le loisir de s'intéresser plus directement qu'il n'a fait jusqu'à ce jour aux métiers de la gravure : après avoir livré sa *Chasse* à la morsure de l'eau-forte, il met sur bois une composition modifiée de son groupe d'*Ourson et de Valentin* emprunté à son tableau de *Carnaval et Carême ;* et il lui donne un pendant dans la composition de *Mopsus et Nisa*. Mais le bois de cette dernière

(1) Emile Michel, *Les Brueghel*. Collection des Artistes célèbres. Paris, Librairie de l'Art, p. 46. M. George Salting, le collectionneur bien connu, a bien voulu nous faire savoir qu'il n'a jamais eu ce dessin en sa possession. Le tableau est-il celui de Granvelle ?

reste inachevé et ce n'est qu'après la mort de l'artiste que Pierre van der Heyden en reprend le sujet au burin.

Les premiers combats, les troubles et l'occupation d'Anvers par les troupes des Gueux, l'arrivée du Duc d'Albe le 16 août, l'arrestation d'Egmont et de Horne, et l'érection du Conseil des troubles marquent l'année suivante et, par une ironie évidente, c'est ce moment que Bruegel choisit pour exécuter sa peinture du *Luilekkerland*, le Pays de Cocagne flamand (collection Weber à Berlin).

Le *Luilekkerland* est le pays utopique du paresseux gourmand : « Geen ding is er gekker dan lui en lekker », « il n'y a rien de plus illogique, de plus fou qu'un gourmand paresseux », dit le proverbe. Dans sa composition Bruegel respecte tous les détails de la tradition. On y voit débarquer le paresseux dans les conditions connues : après s'être frayé un tunnel dans les flancs d'une montagne de bouillie de farine de sarrasin, « den Bryberg van Luilekkerland dooretend », aux termes de la locution proverbiale, (durant sept jours, sept lieues ou sept mois, les leçons varient), l'heureux mortel tombe dans la terre promise et la branche d'un arbre, placé là tout exprès, le recueille avec empressement et le dépose légèrement à terre. Alors commence la vie du paresseux gourmand. Sur son chemin il trouve une espèce de pâtisseries ronde, plates et sèches appelées « moppes » qui, imbriquées les unes sur les autres en forme de cactus, sont les arbustes de ce pays étrange. Il voit « de gebraden varkens met het mes in den rug loopen », « le porc tout cuit qui court avec le couteau accroché à la panse » ; sur une nappe blanche une assiette attend le poulet qui vient s'y placer de lui-même, tout rôti ; l'œuf à la coque, tout paré, accourt de ses petites jambes vers le dormeur, déjà désaltéré par un cruchon qui, de haut, lui a laissé couler son contenu dans la bouche. Et comme : « in de Luilekkerland zyn de huzen met pannekoeken gedekt en met worsten ingeregen », « au pays de de Luilekkerland les maisons sont couvertes de gâteaux et les haies sont faites de saucisses », nous en voyons des échantillons dans le tableau. Enfin, les arbres produisent des friandises et ils portent sur leurs branches des tables toujours chargées de pâtés et de victuailles. C'est sous un tel toit et sous un tel arbre que Bruegel place ses quatre paresseux gourmands, tous de classe différente, leur distribuant les places non sans malice. Au noble armé de pied en cap et à qui « de gebraden duiven zullen in den mond vliegen », « le



Le Pays de Cocagne (1567)
Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.

LE PAYS DE COCAGNE (1567)
(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin)



pigeon tombe tout rôti dans la bouche », il donne le toit ; au villageois endormi près du fléau à battre le grain, au clerc qui n'a plus que faire de son livre, au soldat qui abandonne son arme, il partage l'ombre de l'arbre.

L'idée de peindre le *Luilekkerland* dans les circonstances présentes était ironique au suprême degré. Il est frappant de la voir encore employer par Vaernewyck lui-même dans un refrain où il ridiculise les Gueux (1), en décrivant leur premier succès au moment où pour eux « Dans la vie mondaine, les maisons étaient couvertes de gâteaux ».

Ce n'est toutefois pas la seule rencontre du peintre et du chroniqueur. Les *Culs-de-Jatte*, du Musée du Louvre, d'intention en apparence réaliste, répondent à une autre allusion de la même chanson. On conçoit sans peine que le nom même de Gueux qu'avaient pris les factieux, devait séduire notre peintre. C'était pour lui un prétexte tout trouvé à une représentation pittoresque. Il n'y manqua pas. Dès que l'orage diminue d'intensité nous le voyons, en 1568, s'emparer avec bonheur de ce prétexte à représentations des infirmités chères à Bosch. Bruegel toutefois ne flatte guère ses personnages, il les montre tout d'abord les plus laids, les plus idiots, les plus avortons qu'il peut. Puis il se charge de les accoutrer de belle manière.

L'un est coiffé d'un cylindre crénelé à son ouverture supérieure. A l'autre il met une mitre en papier. A la rigueur rien que d'explicable : dans leur cour de miracle, ces truands avaient leurs dignitaires et le principal était, comme chez les Fous, un évêque de contrebande. L'inscription des malingreux gravés d'après Jérôme Bosch dont le dessin existe dans la collection Albertine le dit :

« Al dat op den blauwen trughelsack gheerne leeft
Gaet meest al cruepel op beyde syden
Daerom den Cruepel Bisschop veel dienaers heeft
Die om een proue, den rechten ghanck myden. »

« Tout qui vit volontiers de la besace bleue du gueux
Marche d'habitude comme un estropié, se balançant des deux côtés.
C'est pourquoi l'Evêque des Estropiés a tant de serviteurs
Qui, pour une grasse prébende, se gardent de marcher droit. »

Nos Gueux sont affublés, sur le dos et sur la poitrine, de queues de renard ou d'animal à fourrure analogue, qui se retrouvent

(1) Van Vaernewyck. Ouv. cit. p. 544.

sur les vêtements des culs-de-jatte du *Combat de Carnaval et de Carême* de Vienne. Enfin, l'un d'eux porte sur son bonnet une image coloriée.

On pourrait croire que ces queues de fourrures sont des queues de blaireau et symbolisent la déchéance physique et morale de ces malingreux. Leur marche sinueuse et traînante, leur caractère même pourrait prêter à l'assimilation avec cet animal (1).

D'autre part, une expression de Van Vaernewyck, confirmée par un historien, nous ouvre d'autres horizons : où sont, dit des Gueux, Van Vaernewyck :

« Où sont-ils, ceux qui fièrement se paraient d'écuelles et de jetons
» Ornés des deux mains enlacées figurant la fidélité ?
» Où sont-ils, ceux qui galopaient portant les queues de renard au bout de leur lance
» Parce que, disait-on, les renards se trouvaient en défaveur ?
» Les renards ont montré qu'ils n'étaient pas encore en détresse
» Ni forcés de se cacher en terrier et en tannières. »

Beaucoup de nobles avaient rivalisé avec les rhétoriciens dans les traits qui étaient dirigés chaque jour contre Granvelle. Le comte de Bréderode, surtout, avait été infatigable dans ses efforts pour le ridiculiser. En 1563, il allait en masque en habit de cardinal et avec son cousin Robert de la Mark, seigneur de Lumey, manifestait son animosité de manière folle et burlesque. Il portait ordinairement à son chapeau une queue de renard au lieu de panache, et il avait une grande suite de domestiques ornés de semblables parures. Selon le chroniqueur Pontus Payen, il voulait signifier par ces emblèmes que le grand renard, Granvelle, et ses renardeaux Viglius et Berlaymont y laisseraient un jour les queues (2), et que leurs dépouilles seraient portées comme un trophée (3). Cette explication est très superficielle, on va le voir.

Au repas que Gaspard Schetz donna pour célébrer le départ de Granvelle, au commencement de décembre 1564, les mécontents

(1) Le blaireau est considéré par le peuple et par les naturalistes comme le type de l'animal paresseux, grossier, brute, égoïste, défiant et hypocondre. Ces derniers établissent même des rapprochements avec certains caractères humains. Les mouvements lents de cet animal, si lourd qu'il ne peut se sauver par la fuite, sa démarche traînante et balancée, qui faisait croire aux anciens qu'il avait les membres du côté droit plus courts que ceux de gauche, son corps lourd, massif et bas sur patte, conviennent excellemment à l'assimilation avec les culs-de-jatte. Voy. A.-E. BREHM, *Vie des Animaux*. Ed. franç., de Z. Gerbe, t. I, pp. 579 et suiv. et notes.

(2) *Mémoires de* PONTUS PAYEN, *Mémoires sur l'Histoire de Belgique*, t. I, p. 59 et 60.

(3) J. L. MOTTLEY. *La Révolution des Pays-Bas au XVIe siècle*, t. I, p. 443.



Les Culs-de-Jatte (1568)
(Musée du Louvre, Paris)

LES CULS-DE-JATTE (1568)
(Musée du Louvre, Paris)



avaient décidé de donner à leurs valets une livrée de ralliement. Le comte d'Egmont désigné par le sort pour la choisir avait pris une veste noire, aux manches volantes de laquelle on broda des têtes coiffées de coqueluchons semblables à la fois aux capuchons des Fous et au capuchon de cardinal que portait Granvelle, et il y avait ajouté une queue de renard attachée au chapeau. On applaudit à ces emblèmes comme à une insulte dirigée contre le ministre de Philippe II (1).

Peu de mois après le départ de Granvelle, le comte de Mansfeldt, célébrant à Luxembourg par une série de fêtes splendides le baptême de son fils, avait donné le 19 juin 1564 une grande mascarade. Et la partie qui avait eu le plus de succès était un groupe arrangé pour ridiculiser Granvelle. Un individu revêtu d'un costume de cardinal et coiffé du chapeau rouge avait traversé posément l'arène, à cheval. Derrière le cardinal, à cheval aussi, venait un diable dans le costume traditionnel, et ce diable fustigeait l'homme et la monture d'un fouet de queues de renards; la bête s'emportait en piaffant et donnait au cavalier cent secousses ridicules. Les queues de renard faisaient allusion au nom de Simon Renard et aux innombrables tours joués à Granvelle par l'agent diplomatique, son ancien protégé devenu un infatigable et ardent ennemi auquel le cardinal attribuait même des satires jouées par des Rhétoriciens au milieu de leurs farces. Cette satire en action avait fait grand bruit dans le pays (2).

Plus tard, au moment de la remise de la protestation à Marguerite de Parme par Bréderode, Louis de Nassau et Culembourg suivis d'autres seigneurs, ces emblèmes furent complétés de ceux des « bedelaers » ou gueux, le vêtement de serge brune descendant jusqu'aux genoux, la besace sur l'épaule, deux écuelles aux côtés, un bâton de pélerin à la main et des queues de renard en guise de plumes au chapeau.

Cet ensemble était bien fait pour inspirer Bruegel. Mais notre artiste, dans son habituel désir d'accumuler les notes caractéristiques dans les sujets réalistes, tout en leur infusant une idée plus ou moins symbolique, est allé plus loin encore.

Aux attributs choisis par les « Gueux d'État », il s'empresse de

(1) Kervyn de Lettenhove. *Les Huguenots et les Gueux*, t. I, pp. 194-200, 303.

(2) Collection de Documents inédits sur l'Histoire de France. *Papiers d'États de Granvelle*, t. VIII, p. 76, 77, 93, 94. — Motley, *ouvr. cit.* p. 514.

joindre ceux dont l'Inquisition espagnole, que Philippe II menace d'établir aux Pays-Bas, affuble ses pénitents et ses victimes. Il habille, à cet effet, trois culs-de-jatte d'une espèce de chasuble blanche qui n'est qu'un « san-benito » de fantaisie, il les coiffe d'une mitre et d'un cylindre crénelé qui ne sont que les coiffures habituelles des pénitents des auto-dafés ; et du coup il fait de ses culs-de-jatte de la quintessence de gueux, en les dotant d'une troisième gueuserie, la « Gueuserie de Religion ».

D'après tous les documents que nous venons d'exposer on devrait croire que les queues de fourrure portées par les *Culs-de-Jatte* du Louvre sont empruntées à la politique du temps. Il existe pourtant dans l'œuvre même de notre artiste une raison péremptoire qui prouve que cette explication n'est pas absolue. En effet, ce n'est pas uniquement les *Culs-de-Jatte* de 1568 (Louvre) qui, dans l'œuvre de Bruegel, portent les queues de fourrure en question. Les culs-de-jatte représentés dix ans plus tôt, en 1559, dans le *Combat de Carême et Carnaval* (Musée de Vienne) en sont déjà affublés, alors qu'il ne s'agit pas encore de Simon Renard. Et il en faut conclure que les queues de renard ou de blaireau étaient déjà depuis longtemps un insigne de gueux et de mendiants au moment où les factieux les arboraient par allusion à Renard.

Cette simple constatation nous oblige par suite à nous demander si ce n'est pas au contraire cette analogie entre les deux classes de porteurs de queues de fourrures, perçue par Berlaymont au moment où ils les employaient à symboliser le nom de Simon Renard, qui valut aux co-partisans de celui-ci ce surnom de Gueux, sur l'origine duquel les chroniqueurs et les historiens n'ont guère pu faire la lumière (1).

Les événements, en enlevant à Bruegel l'insouciance des années de prospérité, avaient secondé l'évolution de son talent. Tous les genres qu'il avait abordés : paysage, diablerie, folklore, sujets religieux, lui devenaient simultanément les instruments d'une expression de plus en plus sérieuse, d'un art de plus en plus relevé.

L'influence dramatique rencontrée dans les dernières diable-

---

(1) Voyez les versions de ceux-ci dans la « *Note sur l'origine du nom de Gueux donné aux révolutionnaires des Pays-Bas dans le XVIe siècle* », publiée par Gachard, Bulletins de la Commission Royale d'Histoire, Bruxelles, 1847, p. 292.



LA PARABOLE DES AVEUGLES (1568)
Museo Nazionale, Naples



Le Misanthrope
(Museo Nazionale, Naples)


Om dat de werelt is
Daer om gha ic

ries, dans quelques sujets religieux et même dans les *Culs-de-Jatte* se manifeste plus vivement dans les sujets didactiques. Paraboles évangéliques et proverbes populaires deviennent la base d'œuvres émouvantes dans deux tableaux en détrempe du Musée de Naples datés de 1568. Dans la *Parabole des Aveugles,* Bruegel donne la mesure de sa puissance dans les physionomies et dans les attitudes. La ligne horizontale des belles prairies calmes au fond desquelles paraît un svelte clocher de village souligne l'attitude expectative, rigide et compassée des aveugles marchant à la queue leu leu dans une ligne qui s'abaisse du second plan au premier vers l'inévitable fossé. Déjà les deux premiers culbutent l'un sur l'autre ; les quatre autres les suivent en se tenant par le bâton ou par l'épaule. Rien de plus vrai et de plus naturel que la démarche de ces aveugles disent les Drs Charcot et Richer (1), rien de plus finement observé que leurs traits impassibles, leurs visages uniformément dirigés en haut au lieu de le tenir de face, parce qu'ils n'ont plus rien à regarder mais qu'au contraire ils tendent leurs autres sens, le flair et l'ouïe, en avant. Le contraste des expressions est déterminé par la diversité des cécités. Par une malice experte, Bruegel abonde dans le sens de la parabole en donnant les cécités les plus irrémédiables à ceux qui ont assumé la conduite de la bande. Il affecte de montrer les orbites vides du second et tandis que les trois suivants portent de grandes taies sur les yeux qu'ils écarquillent dans le pressentiment du danger, les deux derniers, douloureusement sensibles aux rayons lumineux dans une cécité qui ne fait que commencer, ferment les paupières et se cachent les yeux sous leurs coiffures (2).

La pensée qui inspire l'artiste a trouvé son origine, évidemment, dans les événements contemporains, à l'instar de l'estampe du *Bon et des mauvais Bergers.* Une autre peinture du Musée de Naples, également peinte en détrempe et datée de 1568, le *Misanthrope,* confirme encore cette manière de voir. Ce personnage énigmatique, symboliquement vêtu d'un costume de deuil qu'on a toujours pris pour une robe de moine, quitte dans un accès de dégoût le Monde, qui le suit et lui coupe précisément la bourse après lui avoir parsemé le chemin de chausse-trapes, pour aller vivre comme un sauvage dans un bois. De l'âpre paysage campinois, que Bruegel refera dans deux tableaux encore, rien ne peut

(1) Charcot et Richer, *Les Difformes et les Malades dans l'art.* Paris, 1889, p. 74.
(2) Richer, *L'Art et la Médecine,* p. 268.

le retenir, ni la plaine sans limite et presque déserte qu'animent seuls un berger et ses moutons, ni le hameau poétiquement perdu sous les arbres : « Om dat de Werelt is soe ongetru, Daer om gha ie in den ru », écrit Bruegel au-dessous : « Parce que le monde est si peu digne de confiance, c'est pour cela que je vais en costume de deuil ». Cette misanthropie, ce pessimisme semblent désormais un peu l'humeur de l'artiste lui-même.

Un tableau et deux autres compositions dont il ne nous reste malheureusement que des copies et des imitations, paraissent commencer alors une ère nouvelle. Après avoir assisté aux folies du bon temps et les avoir peintes, Bruegel, en vivant au milieu des douleurs des années tragiques, ressent quelque sentiment nouveau qu'il veut peindre aussi : en modifiant son caractère, les malheurs du temps lui ont ouvert définitivement la voie qu'il cherchait.

A côté des plaisirs du peuple, il en aperçoit aussi les maux. Mais sa pitié virile ne s'attarde pas à des plaidoyers d'un pathétique superflu. Il revit les drames populaires quotidiens, il s'intéresse à la vie qui y est dépensée et, pour n'avoir pas choisi ses héros dans les histoires grecque et romaine, n'en raconte pas moins leurs aventures avec les accents d'Homère. L'absence de toutes conventions mondaines chez les rustres lui permet d'y saisir et de mettre en relief d'une façon plus caractéristique les effets de la passion et des sentiments violents. Il admire les fortes et rudes complexions populaires livrées aux grandes émotions ; il en note les gestes formidables ; ses œuvres deviennent des paysanneries héroïques et pour la première fois le paysan est élevé dans l'art au rang de représentant naturel de l'humanité et de ses passions.

Les mœurs populaires étaient encore fort brutales au temps de Bruegel, les rixes, les coups de dagues et de couteaux après boire étaient extrêmement fréquents. Depuis que Jean I, duc de Brabant, en 1292, avait puni des peines les plus sévères les méfaits commis le lundi, les efforts successifs de tous les princes n'avaient guère abouti. Aussi Charles-Quint dans son édit de 1546 enjoignait-il aux officiers de justice de redoubler de sévérité et défendait-il d'accorder des « lettres de rémission », une espèce de condamnation conditionnelle, pour les homicides commis pendant les kermesses et dédicaces et pendant les trois jours qui suivaient. C'est d'un accident aussi fréquent et par conséquent aussi banal, que Bruegel



BERGER FUYANT LE LOUP
Collection de M. John G. Johnson, Philadelphie

et lointain, et la plaine sans limite et presque déserte qu'animent seuls son troupeau et ses moutons, et le hameau partiellement perdu sous les arbres : « Om dat de Werelt is soe ongetru, Daer om gha ic in den ru », écrit Bruegel au-dessous : « Parce que le monde est si peu digne de confiance, c'est pour cela que je vais en costume de deuil ». Cette misanthropie, ce pessimisme semblent déceler un peu l'humeur de l'artiste lui-même.

Un tableau et deux autres compositions dont il ne nous reste malheureusement que les copies et les imitations, paraissent commencer alors une ère nouvelle. Après avoir assisté aux fêtes du bon temps et les avoir peintes, Bruegel, en vivant au milieu des douleurs des années tragiques, ressent quelque sentiment nouveau qu'il veut peindre aussi : en modifiant son caractère, les malheurs du temps lui ont ouvert définitivement la voie qu'il cherchait.

A côté des plaisirs du peuple, il en connaît aussi les maux. Mais sa pitié virile ne s'attarde pas à des plaidoyers d'un pathétique superflu. Il suit les drames populaires quotidiens, il s'intéresse à la vie qui y est dépensée et, pour n'avoir pas choisi ses héros dans les histoires grecque et romaine, n'en raconte pas moins leurs aventures avec les accents d'Homère. L'absence de toutes conventions académiques chez les rustres lui permet d'y saisir et de mettre en relief d'une façon plus caractéristique les élans de la passion et des sentiments violents. Il admire les belles et saines complexions populaires livrées aux grandes émotions ; il en note les gestes inoubliables : ses œuvres deviennent des paysanneries héroïques et pour la première fois le paysan est élevé dans l'art au rang de représentant attitré de l'humanité et de ses passions.

Les mœurs populaires étaient encore fort brutales au temps de Bruegel, les rixes, les coups de dagues et de couteaux qu'elles faisaient étaient extrêmement fréquents. Depuis que Jean I, duc de Brabant, en 1292, avait puni des peines les plus sévères les meurtres commis le lundi, les efforts successifs de tous les princes n'avaient guère abouti. Aussi Charles-Quint dans son édit de 1540 enjoignait-il aux officiers de justice de redoubler de sévérité et défendait-il d'accorder des « lettres de rémission », une espèce de condamnation conditionnelle, pour les homicides commis pendant les kermesses et dédicaces et pendant les trois jours qui suivent. C'est d'un accident aussi fréquent et par conséquent aussi banal, que Bruegel



tire son homérique *Rixe de Paysans* dont il ne reste malheureusement que des copies.

Il ne s'agit plus dans la *Rixe* de l'observation d'une scène de mœurs pittoresque, mais de l'expression de quelque chose de plus beau, de plus noble et de plus relevé, la vie. Qu'importe la cause de la querelle, les cartes gisant sur le chemin, c'est le geste ample et violent de corps vigoureux, la grimace de colère des visages, l'effroi des femme qui, au milieu des coups de dague et de fléau à battre, accourent séparer les hommes, qui tentent le peintre.

Plus de formule de composition ; plus de contraste, sinon celui qui jaillit tout naturellement du sujet. Plus de détail humoristique. Plus d'accumulation de personnages ; un seul va suffire à composer un tableau pathétique vendu il y a quelques années avec la collection Pallavicino : un pâtre timide et lymphatique fuyant éperdu à l'approche des loups et leur abandonnant dans la bruyère son troupeau de brebis. Le pauvre garçon, les traits décomposés par la peur, le chapeau d'une main, la houlette de l'autre, s'encourt péniblement, la marche embarrassée par son embonpoint, les flancs battus par sa panetière et sa gourde, l'équilibre sans cesse compromis par un terrain sablonneux et sans fermeté. La sensation d'isolement produite par le paysage campinois désespérément vide et désert jusqu'à l'horizon accroît le malaise et la pitié pour la situation dangereuse du pauvre diable ; la bruyère du *Misanthrope* devient l'un des facteurs du drame, un acteur muet ; tous les éléments pittoresques, que Bruegel a pratiqués parallèlement jusqu'ici, se lient dans une admirable unité dramatique. La même perfection se marque mieux encore dans la composition du *Couple rustique attaqué par des routiers*.

L'insécurité des campagnes, livrées au brigandage de troupes impayées, fournit le motif de cette troisième œuvre. A l'endroit où le grand chemin, venant droit de l'horizon à travers une bruyère unie et morne, atteint les premiers arbres d'un bois, trois routiers de mine terrible ont arrêté un paysan et sa femme. L'un emporte déjà le butin. Les supplications angoissées de la paysanne, agenouillée près de la cage à poulet éventrée, provoquent la brutalité d'un autre, qui la calme à coup de botte tandis qu'il tient le paysan au collet. Un troisième brigand, une pique en arrêt, menace le pauvre homme blême de peur, dont on prévoit en frémissant le sort final en ce désert tantôt livré aux loups.

Dès ce moment Bruegel a atteint le sommet de son art ; ce

n'est plus le peintre de la Folie et des rhétoriciens en goguette, des coutumes et des traditions populaires, des diableries et des proverbes, qui s'adresse dans la première partie de sa vie à ses compatriotes plus encore qu'à ses contemporains ; ce n'est plus le réaliste intransigeant transportant les scènes évangéliques dans une humanité renouvelée ; ce n'est plus, enfin, le sage déplorant plus tard les excès sociaux et les méfaits de la politique.

Trois ou quatre personnages lui suffisent à remplir une toile où il en mettait deux cents autrefois. A la verve s'ajoute la puissance. A côté de l'italianisme qui pour imiter Michel-Ange, strapasse et contourne les corps et les membres de ses modèles, Bruegel a introduit une forme nouvelle, née du terroir, libre de toute influence étrangère, qui peut lutter avantageusement contre la première et ramener à la nature et à la simplicité l'École des Pays-Bas.

Par un véritable génie, il s'est élevé à la conception d'actions dramatiques libérées de toute inutile particularisation ethnique, historique ou morale. Cette innovation est une véritable révolution dans l'art, qu'elle destitue de toute charge didactique pour ne plus lui laisser que le don d'émouvoir ; elle lui ouvre une voie nouvelle, saine et large, en lui montrant dans les sujet anonymes, mais vraiment humains, de la vie quotidienne des sujets plus capables de produire cette émotion que tout le pédant étalage historique et mythologique dans lequel se fourvoyaient ses contemporains. En réaction contre celui-ci, Bruegel, poursuivant logiquement le chemin où il s'est engagé, crée la conception réaliste moderne. Malheureusement, cet art nouveau, il n'a pas le temps de l'imposer.

Le 5 septembre 1569, Bruegel mourait, à peine âgé de quarante ou quarante-deux ans, au compte que nous en avons fait en notre second chapitre.

On ignore quel mal l'emporta si prématurément, mais il est certain qu'il vit venir sa fin et s'y prépara.

Pendant sa dernière maladie il avait pris des dispositions qui laissent deviner son état d'esprit. Il avait en portefeuille de nombreuses compositions, de genre analogue à celles qu'il avait déjà livrées au burin de van der Heyden, dessinées d'une façon soigneuse et destinées évidemment à la boutique de Jérôme Cock. Toutes étaient accompagnées de ces inscriptions à la fois folkloristes et symboliques qu'il composait lui-même. Dans la crainte

COUPLE RUSTIQUE ATTAQUÉ PAR DES ROUTIERS
Copie de Peeter II Brueghel (1630)
(Collection de l'Université de Stockholm, Helenenborg)

IVROGNE RECONDUIT
Copie de Peeter II Brueghel
(Collection de M. Max Grisar, Anvers





que des difficultés, redoutées à bon droit par les plus inoffensifs et les mieux intentionnés des citoyens en ces malheureux temps, n'atteignissent sa jeune famille quand il ne serait plus là, il avait chargé sa femme d'anéantir toutes ces œuvres (1). En outre, par son testament, il léguait à celle-ci l'un de ses derniers sinon son dernier tableau, une composition proverbiale, les *Paysans dansant sous le gibet*, daté de 1568, actuellement conservé au Musée de Darmstadt.

Cette peinture, où l'on voit conformément à la description de van Mander une pie perchée sur un gibet, et dont cet historien veut que la signification soit que Bruegel vouait les mauvaises langues à la hart, était la mise en scène dans un prestigieux paysage de deux proverbes qui prenaient à cette époque de troubles une valeur sinistre.

Les paysans qui « dansent sur l'emplacement du gibet, sous la potence », représentent le proverbe « aan de galg dansen », équivalent à l'expression « danser sur un volcan » : c'était dépeindre la situation politique du moment tant du pays et de ses habitants que du gouvernement lui-même (2). D'autre part, le bonhomme qui, à l'avant-plan du tableau, témoigne d'une façon autrement inconvenante que la danse son mépris pour un lieu cependant si redouté, réalise un autre proverbe flamand, (également représenté dans la gravure de la *Huque bleue* déjà citée), que nous oserons transcrire, mais que nous ne traduirons pas en français quoique le mot soit des plus familiers à Rabelais : « hij beschiet de galg ».

En mourant Bruegel laissait inachevée une suite de dessins des *Quatre Saisons* qu'il avait entrepris pour Jérôme Cock. Quelques autres compositions proverbiales, épargnées évidemment par l'artiste dans le triage suprême, notamment une série de compositions parmi lesquelles l'une ou l'autre était d'actualité, furent gravées après la mort de l'artiste. D'autres encore tels que le *Fous buvant, assis sur un œuf* dans lequel on aperçoit une marotte, le *Foin courant après le cheval*, proverbe symbolisant le « monde renversé », ont échappé aux flammes à cause de leur signification anodine.

---

(1) Van Mander.

(2) Les faces extérieures des volets du triptyque de Bosch le *Chariot de Foin*, à l'Escurial, contiennent déjà en germe ce sujet. On y voit dans un grand paysage des paysans dansant au son de la cornemuse non loin du gibet.

Van Mander en citant quelques tableaux maintenant perdus, notamment un *Triomphe de la Vérité* « que Bruegel considérait aussi comme sa meilleure œuvre » (1), ajoute que la commune de Bruxelles qui avait terminé depuis 1561 son canal vers l'Escaut, lui avait commandé une série d'œuvres destinées à rappeler ce gigantesque travail, mais que la mort mit obstacle à l'exécution (2).

Pierre Bruegel fut enterré en l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, dans la troisième chapelle du collatéral droit de la nef, où sur une épitaphe de marbre noir, on lit aujourd'hui encore cette inscription en lettre d'or :

PETRO BREUGELIO

EXACTISSIMÆ INDUSTRIÆ,
ARTIS VENUSTISSIMÆ
PICTORI
QUEM IPSA RERUM PARENS NATURA LAUDET
PERITISSIMI ARTIFICES SUSPICIUNT,
ÆMULI FRUSTRA IMITANTUR.
ITEMQ MARIÆ COUCKE EJUS CONJUGI,
JOANNES BREUGELIUS PARENTIBUS OPTIMIS
PIO AFFECTU POSUIT.
OBIIT ILLE ANNO MDLXIX
HÆC MDLXXVIII
DAVID TENIERS JUN. EX HÆREDIBUS
RENOVAVIT A° MDCLXXVI

(1) Van Mander s'est-il mépris, s'agit-il, au contraire d'une autre composition, il existe au Cabinet des Estampes de Paris une gravure éditée par Jean Galle, signée « Petrus Bruegel invent. » et représentant le *Triomphe du Temps*. Sur un char traîné par deux vieux chevaux qui rappellent ceux du *Triomphe de la Mort* se trouve Saturne entouré d'animaux symboliques et dévorant un de ses enfants. A sa suite, la Mort armée d'une faux chevauche une troisième haridelle. Un éléphant harnaché portant une Renommée étrange, naïade ailée, termine le cortège. Le centre du fond présente un massif buissonneux où, sous un grand arbre sec chargé d'une horloge et d'une balance, se trouvent quelques autres figures symboliques ; à droite un pittoresque coin de ville, une église et des maisons à pignons dentelés ; à gauche un incendie. Cette composition dont on ne peut guère juger le style par la gravure, semble par quelques détails tels que le paysage du fond, l'éléphant, et la Mort sur son cheval, appartenir à Pierre Bruegel l'Ancien, mais les personnages ne sont nullement dans le style du maître. Il s'agit donc probablement d'une composition de Pierre Bruegel II dit d'Enfer.

(2) M. A. Wauters (*Annales de la Société d'Arch. de Bruxelles*, t. I, p. 11) dit qu'une délibération en date du 18 janvier 1568-1569 avait octroyé à notre artiste une exemption de loger les gens de guerre espagnols et une gratification, afin de déterminer l'artiste à continuer son séjour à Bruxelles. Il faut, nous paraît-il, rapporter cette délibération au



LA PIE SUR LE GIBET
Paysage (1568)

LA PIE SUR LE GIBET
Paysage (1568)
Groszherzogliches-Museum, Darmstadt

Van Mander cite aussi quelques tableaux maintenant perdus, notamment un *Triomphe de la Vérité* « que Bruegel considérait comme étant sa meilleure œuvre » (1), ajoute que la commune de Bruxelles qui avait terminé depuis 1561 son canal vers l'Escaut, lui avait commandé une série d'œuvres destinées à rappeler ce gigantesque travail, mais que la mort mit obstacle à l'exécution (2).

Pierre Bruegel fut enterré en l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, dans la troisième chapelle du collatéral droit de la nef, où sur une épitaphe de marbre noir, on lit aujourd'hui encore cette inscription en lettre d'or :

PETRO BRUEGELIO
EXACTISSIMÆ INDUSTRIÆ,
ARTIS VENUSTISSIMÆ
PICTORI
QUEM IPSA RERUM PARENS NATURA LAUDAT
PERITISSIMI ARTIFICES SUSPICIUNT,
ÆMULI FRUSTRA [illegible]
ITEM MARIÆ COUCKE EJUS CONJUGI,
JOANNES BRUEGELIUS PARENTIBUS OPTIMIS
PIO AFFECTU POSUIT.
OBIIT ILLE ANNO MDLXIX
ILLA MDLXXVIII
DAVID TENIERS JUN. EX HÆREDIBUS
RENOVAVIT Aº MDCLXXVI

(1) Van Mander [illegible]

(2) [illegible]



Le peintre laissait une jeune veuve de vingt-cinq ans au plus, deux fils, Pierre et Jean, âgés de quatre et de deux ans, et, dit M. A. Wauters, une fille qui plus tard s'établit à Cologne. La famille qu'il avait créée ne devait pas comprendre moins de vingt-six peintres.

Sa veuve mourut neuf ans plus tard et fut ensevelie auprès de lui. Restés orphelins, les enfants reçurent de la veuve de Pierre Coeck, leur grand'mère, la miniaturiste Marie Verhulst-Bessemers, les premiers éléments de dessin et de peinture. Les malheurs du temps obligèrent la famille à retourner à Anvers, où Pierre Bruegel II, dit le jeune ou Bruegel d'Enfer, prit pour maître Gilles Van Conincxloo, (dont la mère avait épousé en seconde noce Paul van Aelst, un fils de Pierre Coeck) et fut inscrit à la Gilde en 1585. Son second fils, Jean Bruegel I, dit Bruegel de Velours, qui avait appris de sa grand'mère l'art de peindre en détrempe, avait été inscrit à Anvers dès 1583, à la mort de son maître Pierre Goetkint, chez qui il était allé étudier ensuite la peinture à l'huile. Jean Bruegel était allé ensuite à Cologne, avait gagné l'Italie où il s'est fait un grand nom comme peintre de paysages et d'autres petits formats, en quoi il excellait (1). Ce fut lui qui érigea à ses parents, dans l'église de la Chapelle où ils reposaient, ce monument commémoratif pour lequel Rubens voulut peindre son tableau du *Christ donnant les clefs à St-Pierre*,

---

professeur en médecine Pierre Bruegelius, dont M. A. Wauters parle précisément dans la même étude, (p. 9), et auquel avait été déjà accordée une première gratification de deux cents livres d'Artois, comme nous l'avons dit plus haut, p. 43.

Le nom de Bruegel, au surplus, était quelquefois porté comme surnom topographique par des gens possédant néanmoins un nom de famille et il est prudent de ne faire d'assimilation qu'à bon escient. Un chanoine d'Anvers signait en effet tantôt du simple nom de Michaël Breughel, le 15 juin 1588, l'approbation d'une réduction de l'atlas d'Ortélius, intitulée *Miroir du Monde*, dont le privilège était accordé au graveur Philippe Galle ; tantôt du nom de « Michaël Hetsroey Bruegelius », l'approbatur de l'Histoire de St-François écrite par St-Bonaventure et éditée par le même Philippe Galle, et en 1589 celui de l'*Epitome Theatri Orteliani*.

L'existence de personnages portant ce nom de famille et ce surnom au temps même de Bruegel, à côté de la famille noble des van Bruegel, est significative à cet égard.

Nous émettrons ici en terminant une hypothèse très probable, par laquelle s'expliquerait l'erreur de van Mander lorsqu'il place le village de Bruegel aux environs de Bréda. Les villages Brögel du Limbourg belge sont situés à peu de distance de l'ancienne petite ville de Brée, qui autrefois s'appelait Brede et en latin Brida et Breda. Il ne s'agirait ainsi que d'une simple erreur d'interprétation et notre Pierre Bruegel serait donc originaire des environs de Brée.

(1) Voy. Crivelli, Giovanni Breughel Pittore Fiamingo e se lettere.

et que David Teniers III le Jeune son descendant, fit restaurer en 1676.

L'action que Bruegel a exercée dans la peinture des Pays-Bas a été définie dès notre premier chapitre. Il ne nous reste qu'à préciser en quelques mots la valeur des deux phases principales en lesquelles s'est décomposée cette étonnante vitalité artistique.

Parti sur les routes de l'art sans avoir eu le malheur de perdre par une éducation conventionnelle les idées au milieu desquelles s'était formée sa vocation artistique, ce dont il faut faire honneur à son jeune bon sens et à la largeur de vue de son maître Pierre Coeck, Bruegel subordonnait sans scrupules la forme au fond, la tenait strictement à son rôle primitif d'expression, négligeait, à l'inverse des italianisants, la recherche perpétuelle de la beauté de la forme pour la force d'expression et le caractère, et, insensible à la grâce des groupements, accumulait sans fatigue dans ses compositions les faces les plus diverses de son sujet.

Par l'effet logique d'une naïveté entêtée il réunissait ainsi, dans les œuvres de la première partie de sa vie, des sujets et des méthodes de développement essentiellement populaires. Le public auquel il s'adressait à cette époque dans ses estampes comme dans ses tableaux, était d'ailleurs ce même peuple qui l'inspirait : nous avons montré que pour comprendre certaines de ses compositions il fallait une initiation véritable aux aphorismes du terroir. Bruegel suivait instinctivement en ce moment une tendance commune à tous ses compatriotes et constatée par tous les historiens : il était particulariste, son horizon était celui de son clocher.

Mais dans la seconde partie de sa vie, il n'en fut plus de même. Bruegel avait le don inné du style, non de ce style fait de prétentions à l'élégance et à la noblesse d'attitudes qui allait devenir si vite un maniérisme avec Barthélemy Spranger, mais de cette force calme et sûre qui sait condenser l'expression dans une forme abrégée, et il le pratiquait dans ses figures. Par un progrès nouveau il appliqua ce don à la composition ; il abandonna sa surabondance encyclopédique et son accumulation de groupements disposés dans des ensemble synoptiques, pour s'attacher à donner à des groupes restreints, et finalement uniques, la plus grande force d'expression possible. Cette simplification s'accomplit aussi bien dans le paysage où l'artiste finit par caractériser les saisons et les

Rixe de jeu entre paysans
Copie par « Hans » Brueghel
Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne

Rixe de jeu entre paysans
Version de Rubens
(Galerie de M. le C[te] Ch. Cavens, Bruxelles




816

heures du jour, que dans les sujets à figures ; elle l'amena, dans son dernier type de composition, à confondre les deux genres dans des œuvres harmonieuses où le paysage, comme nous venons de le montrer plus haut, n'est envisagé que dans ses rapports avec l'humanité.

Et c'est en effet à cette hauteur de vue que l'on doit finalement se placer pour juger l'effort accompli par Bruegel au profit de l'art de tous les temps. Avant lui, le sujet de mœurs dégagé de tout prétexte littéraire existait à peine. Après lui, ce sujet était désormais capable de rivaliser de grandeur, de passion, de puissance avec les sujets historiques ou religieux. L'homme dégagé de toute contingence anecdotique ou morale allait dans un anonymat presque symbolique suffire à l'art. Tout en prenant pour modèle le paysan campinois, celui qu'il connaissait le mieux, Bruegel avait élargi son horizon, le public pour lequel il peignait pouvait être désormais l'humanité entière.

Toute cette vaste évolution se fit en moins de quinze ans. Bruegel fut en effet un remueur d'idées. Il laissa aux autres le soin d'épuiser les veines qu'il découvrit sans s'attacher à aucune : à ses successeurs Brauwer, Ostade, Teniers, la charge d'apporter dans les sujets populaires des nuances de physionomie, des finesses d'expression, de modelé, d'esprit, auxquelles son cerveau n'eut pas le temps de s'arrêter ; à Rubens, dont il eût été par son réalisme dramatique un précurseur imposant si le destin n'eût marqué trop tôt sa fin, la mission de développer dans des sujets trop rarement analogues la puissance de vie de ses dernières œuvres.

Sans chercher à recommencer l'Histoire, il est légitime de se demander quelle conséquence la mort prématurée de Bruegel eut pour l'Ecole flamande. La transcription que Rubens fait lui-même de la *Rixe* pour la livrer au burin de Lucas Vorsterman, la composition de sa fougueuse *Kermesse* du Louvre, le goût qu'il témoignait pour Bruegel au point que l'on comptait quatorze œuvres de celui-ci parmi les quarante tableaux de maîtres anciens qu'il possédait, la manifestation qu'il fit enfin de ce goût en peignant, pour surmonter l'épitaphe de l'église de la Chapelle, son tableau de *Jésus donnant les clefs à Saint Pierre,* suffisent à montrer que si Rubens eût trouvé établie toute une tradition d'œuvres aussi puissantes que celles de la *Rixe* ou du *Couple attaqué par des routiers* il eût été mieux gardé dans ses compositions à figures d'une influence italienne à laquelle Bruegel lui-même avait succombé dans le paysage, l'influence du Titien.

L'on peut croire que l'école rubénienne, dans ce cas, ne fût pas morte d'inanition dans une imitation traditionnelle du maître, mais qu'elle eût trouvé dans un principe vivace, né du terroir, un moyen de se revivifier, au contact de la nature, du paysan et de la vie, autrement que dans les paysanneries superficielles des descendants indirects de Bruegel, les Teniers.

Il fallut trois cents ans pour que l'évolution produite par notre génial artiste trouvât de dignes continuateurs.

Bruegel avait produit dès le milieu du seizième siècle des œuvres aussi grandement réalistes que celles de François Millet et de Constantin Meunier au dix-neuvième. Et Millet reconnaissait Bruegel comme maître et s'en inspirait : le peintre de Barbizon avait tenu en effet à avoir sous les yeux, aux murs de son atelier, des estampes et des reproductions d'œuvres de son précurseur flamand.

Mais par avance, tout en possédant leur sobriété de style, Bruegel avait dépassé par une vie plus exubérante dans des sujets plus dramatiques, les tendances légèrement symboliques de ces réalistes modernes. Les écoles contemporaines n'ont donc pas encore épuisé les veines découvertes par celui qu'on nommait Bruegel le Drôle et qui n'est que Bruegel le Vrai.

RENÉ VAN BASTELAER.

LES DESSINS DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN

ÉTUDE ET CATALOGUE

PAR

René van BASTELAER

LES DESSINS DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN



E nombre des dessins laissés par Bruegel fut considérable. L'habileté du maître à manier la plume, rapportée par van Mander, peut le faire supposer à priori et la liste que nous en donnons, ci-après, le prouve. D'autre part un examen superficiel de cette liste suffit à montrer qu'elle est néanmoins incomplète. Les dessins originaux de beaucoup d'estampes manquent à l'appel ; le nombre des études est extrêmement restreint, comparé au nombre prodigieux de personnages que Bruegel, dans sa première manière, accumulait dans ses compositions. Tous ces dessins absents ne doivent pas encore être considérés comme perdus. A côté des dessins existants dans des collections publiques que les circonstances ne nous ont pas permis d'étudier jusqu'ici, il est indubitable qu'il en est une certaine quantité dans les collections particulières et nous faisons appel à leurs propriétaires pour nous permettre de compléter ces lacunes.

Il n'entre donc pas dans notre pensée de donner à notre liste la valeur d'un catalogue complet de tous les dessins qui existent de la main du maître. Un tel travail demande, pour être mené à bien, un temps dont nous n'avons pu disposer. Nous n'avons eu ici que l'intention d'établir, par un minimum suffisant de documents, l'importance que prennent dans l'œuvre du maître ses dessins, et la diversité de leurs genres ; unie à la série de fac-similés de dessins types que nous avons choisis dans cette intention, cette liste nous procurera, nous l'espérons, comme il nous est arrivé dès la publication du premier fascicule de cet ouvrage, l'identification d'autres dessins du maître.

Le minimum que nous décrivons ici est assez vaste en effet pour permettre de se former une idée complète des genres de travaux que Bruegel exécuta par ce moyen. Par l'intéressant faisceau de date qu'il comporte il marque amplement, on a pu s'en rendre compte bien des fois au cours de notre étude sur la vie de l'artiste, l'origine de plusieurs particularités de son art et de ses formes parallèles ou successives : sa préoccupation primitive du paysage et les deux inspirations différentes, tantôt calme, tantôt héroïque, qui se la disputent, l'avance presque régulière d'un an de date des dessins sur les estampes qui en furent faites ; et d'autres particularités que nous détaillerons.

Bruegel, van Mander l'a constaté d'ailleurs, fut un homme rangé ; dès ses premiers dessins il marque méthodiquement la plupart de ses dessins d'un

millésime placé comme ses signatures dans de petits cartouches à peu près rectangulaires. Seules les études de gueux, de paysans et de personnages exotiques ne portent systématiquement ni signatures ni dates. C'est qu'en effet la sincérité fondamentale de l'art du maître lui fait établir entre les deux buts qu'il cherche à atteindre une distinction qui coïncide encore avec celle qui existe dans la technique. D'un côté les compositions sont toutes dessinées dans une forme étudiée et dans un métier définitif et l'artiste les signe, ou les date tout au moins ; de l'autre, les études auxquelles l'artiste n'accorde pas assez de valeur pour les signer sont faites d'un métier tout différent.

Dans tous ses dessins Bruegel s'est servi pour ainsi dire exclusivement de la plume et de l'encre, une encre ferrugineuse qui, maintenant, est presque toujours fort pâlie et souvent même très jaunie. C'est dans le maniement de la plume que consiste la différence de technique. Les dessins définitifs, c'est à dire les compositions, sont faits de traits francs, incisifs et hardis, largement modelés et d'un métier habile, consciencieux et étudié, comme s'ils étaient tous destinés à servir de modèle aux graveurs. Dans les études, au contraire, la facture brillante fait place à un métier modeste.

En dehors des paysages, dans lesquels Bruegel révèle dès les premières années une facture extrêmement habile, et comme premier dessin de composition, nous ne rencontrons tout d'abord que le *Grand Poisson* de 1556, de la collection Albertine, dont l'invention, malgré la signature authentique de Bruegel, est empruntée à Jérôme Bosch. Nous l'avons vu plus haut, ce dessin démontre par sa date que l'influence des commandes de Jérôme Cock, en l'attardant à préparer d'après le maître de Bois-le-Duc des modèles d'estampes, n'a pas été sans effet sur la première partie de la carrière de notre artiste. Dès ce moment il se montre un virtuose du dessin à la plume et peut songer à donner en même temps que d'autres dessins d'après Bosch des inventions de son propre crû. Ce dessin ne doit pas être, en effet, le seul que Bruegel fit d'après Bosch. Il dut être suivi de nombre d'autres, exécutés à l'intention de l'officine de Cock : les gravures du *Saint Martin*, de l'*Eléphant*, de la *Barque Bleue*, de la *Moule*, du triptyque de l'*Enfer*, *du Paradis et du Purgatoire*, de la *Parabole des Aveugles*, que Cock édita successivement, eurent probablement pour modèles des dessins de Bruegel, ce qui explique certaines ressemblance de type qui s'y rencontre en même temps que dans les œuvres de notre artiste. Nous n'avons toutefois rencontré aucun autre dessin de cette catégorie que celui du *Grand Poisson*. Le Cabinet de l'Albertine possède un dessin, assez cursif, de la composition de Bosch gravée par Pierre van der Heyden et connue sous le nom de *Cuisine hollandaise*. Ce dessin, de même grandeur que la gravure, n'a aucune ressemblance avec les dessins de Pierre Bruegel l'Ancien. La signature de celui-ci qu'on y voit est fausse et ajoutée après coup, d'une autre encre. Les lettres capitales qui la composent sont légèrement penchées et rapidement formées, tandis que celles qui composent la signature authentique de notre artiste sont droites et dessinées avec soin. Rien ne nous autorise donc à l'admettre parmi les œuvres de notre maître.

Pour avoir dû prendre dès l'origine pour ses modèles de gravure l'habitude de dessiner ses compositions dans un métier net et clair, il ne s'ensuit pas

que Bruegel destinât quelques dessins traités dans le même procédé, mais d'une façon plus sommaire, tels que le *Gardeur d'oies* du Cabinet de Dresde, le *Peintre et l'Amateur* du Cabinet de Vienne, le *Pélerinage des Epileptiques* de Vienne et même le *Fou assis sur un œuf* du British Museum, à servir de modèle au burin. Ce métier, à la fois habile et rapide, se retrouve exceptionnellement encore dans le groupe de *Quatre personnages debouts en conversation* du Cabinet du Louvre, qui ne peut même être regardé comme une composition. Il n'en est pas de même pour le dessin des *Aveugles suivis d'une femme aveugle*, pour les *Apiculteurs*, l'un des dessins où se développe le mieux la maîtrise d'exécution, et pour les *Dénicheurs* du Musée des Offices à Florence. Si aucun des trois n'a été gravé, il est clair par le soin avec lequel Bruegel les a dessinés qu'il les destinait à cette fin; l'on peut croire qu'ils échappèrent à l'autodafé, qu'avant de mourir il fit faire par sa femme, de ce grand nombre de compositions qu'il avait dessinées d'une façon fort soigneuse et accompagnées d'inscriptions trop mordantes.

A part le *Personnage déversant le contenu d'un panier*, du Cabinet du Louvre, étude pour l'un des *Proverbes* des collections Mayer van den Berg et Rothan, le groupe de *Quatre personnages en conversation* du même Cabinet, étude pour un tableau de genre analogue au *Christ et la Femme adultère*, et le *Pélerinage des Epileptiques*, dont l'artiste ne fit aucune peinture, on ne possède guère jusqu'ici, à proprement parler, parmi les dessins du maître, de dessins préparatoires à ses compositions, d'essais de groupements, d'études de personnages, spécialement faits pour ses tableaux. Bruegel ne faisait guère poser de modèles. Il les laissait poser sans les avertir et les saisissait sur le champ dans des croquis. Il apparaît donc jusqu'à nouvel ordre comme un inventeur ordonnant facilement et spontanément ses compositions sur la toile même, et sûr de posséder suffisamment les attitudes de ses personnages en s'appuyant sur ses notes incessantes.

Les seuls dessins d'études de figures de Bruegel dont il existe une quantité appréciable ne sont en effet que des notes minutieuses prises au cours de ses excursions d'études sur l'accoutrement pittoresque des paysans, gueux, pélerins, mendiants, ou étrangers. Considérant en réalité ces œuvres moins encore comme des documents que comme des exercices, il ne les datait ou ne les signait. La collection qu'il en ramassa partout d'après nature dut être énorme ; et les cinquante que nous mentionnons dans notre liste ne sont surement qu'une partie médiocre de ce qui devait lui former sans doute un véritable « Sketch-book », un album de croquis. Ni le format des feuilles, d'ailleurs réduites selon les hasards de la mise en page des dessins, postérieurement à leur éparpillement, ni les filigranes du papier, ni les distances de pontuseaux que nous avons relevés chaque fois que nous l'avons pu (les dessins montés sur onglets, et collés sur tout le pourtour dans certaines collections ne nous l'ont pas toujours permis) ne sont concluants à cet égard : tandis que les pontuseaux restent assez normalement à la distance de 25 ou 28 millimètres, on trouve dans les filigranes tantôt le château ou donjon à deux tours crénelées encadrant une porte, comme dans le *Pélerin* de la collection de M. le chevalier Victor de Stuers à la Haye,

dans la feuille d'études de *Personnages en costumes étrangers*, n° 730 du Cabinet de Berlin, tantôt un aigle, comme au Musée Boymans à Rotterdam, dans l'étude portant au recto *Deux hommes vus de trois quarts de dos* et au verso *Trois études de femmes*.

Le métier de cette seconde espèce de dessin est tout différent des premiers au point que, à part le style, on pourrait hésiter à y reconnaître la même main.

Le premier jet est d'abord ébauché au crayon, pierre noire, ou fusain, en traits larges et spontanés, puis repris à la plume avec plus de souci du détail; au dos de l'un ou l'autre dessin plus important il nous a même été donné de rencontrer quelques crayonnages trop insignifiants qui n'avaient pas été repris à l'encre. Nous citerons notamment une *Étude de cheval* au verso d'une *Étude de femme* du Cabinet de Berlin.

Dans ces études le dessin abandonne toute virtuosité pour devenir minutieux; la plume suit alors par petits coups hachés l'ébauche au crayon qu'elle met au net en simplifiant le relief des détails. Le trait est ainsi sacrifié à la précision du détail caractéristique qui se rencontre dans les contours. Mais si, par sa naïveté même, ce métier de dessin risque quelquefois une certaine mesquinerie, les œuvres qu'il crée s'en gardent pourtant grandement dans leur ensemble en atteignant le style par la simplification de la silhouette : déjà la vision synthétique du styliste commence sur l'étude même, tandis que le modelé n'y est que très sobrement indiqué par quelques détails nécessaires. Le relief puissant employé dans les modèles créés pour la gravure au burin n'y est pas cherché.

Nul de ces dessins n'a été utilisé tel quel dans une composition que nous connaissions. La préoccupation de ne faire exclusivement dans ces œuvres que des études de vêtement et d'éviter le plus possible toute représentation de partie du corps à découvert, visage, cou, extrémités, cheveux même, est si visible dans leur ensemble qu'elle ne peut paraître puérile. Si Bruegel note quelques visages c'est qu'il trouve un intérêt particulier à une physionomie caractéristique, mais il s'arrange le plus souvent pour n'avoir pas à en reproduire, que son modèle soit vu de dos et qu'il pose sans le savoir, ce qui paraît avoir été souvent le cas, nous venons de le dire, ou qu'il tourne la tête et montre l'occiput si le corps est vu de profil, ou bien encore que la pose des membres les dissimule dans les vêtements ou derrière les corps. Une feuille de ces croquis conservée au Musée Boymans, à Rotterdam, peut être donnée en exemple de cette affectation; on y voit ce principe successivement appliqué à une figure de dos, à une autre de face et à une troisième vue de trois-quarts derrière.

On pourrait croire que ce sont là de véritables gageures que Bruegel s'est imposées. Il n'en est rien ; ces travaux ont un but d'exercice bien défini en corrélation directe avec les tendances mêmes de l'artiste.

Ces études semblent surtout faites pour apprendre à exprimer la vie, à caractériser les mouvements et les attitudes par l'aspect exclusif des vêtements ; et l'on comprend que, pour la sincérité même de ces exercices, l'artiste veuille faire une abstraction absolue de tout ce qui pourrait y apporter un secours étranger à son but.

En fait Bruegel renie ici, avec l'entêtement que nous avons déjà signalé

en d'autres occasions, le principe classique de l'étude préalable du mouvement sur le nu, complétée ensuite par une disposition plus ou moins conventionnelle et habile des plis des vêtements pour en trahir les formes. L'artiste sait combien cette méthode ne s'emploie qu'au détriment de la sensation de la vie et lui préfére la vieille tradition primitive. A la science du nu, inutile ou insuffisante, ces croquis montrent qu'il sait substituer le sentiment réel du mouvement et l'allure caractéristique des personnages tels que les plis, les usures, les déchirures et les déformations du vêtement les trahissent. Au lieu de les faire deviner par les plis savants d'un habillement factice, et de descendre de la grande ligne donnée par le nu au détail du vêtement, il part au contraire de ce détail pour remonter à la synthèse de vie qui se cache dans le vêtement réel, fatigué, et c'est par ces traces de vie profondément écrites qu'il atteint cette grandeur de style auquel toute élégance est étrangère. Mieux que Rembrandt montrant quatre-vingt ans plus tard de vieilles défroques, Bruegel pouvait dire en feuilletant son livre de croquis : « Voilà mes antiques ».

La sincérité de ces études est attestée encore par des détails typiques : témoin celle que conserve le cabinet d'Amsterdam où il a indiqué l'arbre qui lui cachait une minime partie d'un *Mendiant* accroupi facile à complèter sans le moindre effort d'imagination, et s'en sert pour mieux caractériser la posture du misérable ou par un minime déplacement visuel dont il protège le flanc. Souvent aussi il reprend, à côté du sujet principal, sur la même feuille, des détails de vêtements, des coiffures, sous plusieurs points de vue différents.

Ainsi s'éclaire complètement la formule « naer het leven », « d'après la vie » dont il annote invariablement, dans des orthographes ou avec des abbréviations et des ellipses variables, tous les dessins de l'espèce.

Si ces études, à part quelques rares exemples, ne sont pas coloriées comme nous le dirons plus loin, (et nous pensons que ces exceptions sont des dessins plus anciens que ceux dont nous allons parler), Bruegel songea néanmoins toujours à la couleur et la précisa tout autour de ces croquis par des indications manuscrites qui expliquent le répertoire d'ailleurs très simple de sa palette. Nous n'avons pas pu encombrer les descriptions de notre catalogue de leur transcription. Nous nous bornerons donc à en montrer ici des échantillons typiques. Un paysan barbu du Cabinet de Dresde est ainsi annoté : « Swardte hoedt », « Chapeau noir » ; « Halfswaardte rock », « Habit demi-noir », « Grisse hoesen », « Houseaux ou Culottes gris »; « Vylle wydte houssen », « Culotte blanc sale ». Dans l'attelage rustique que nous reproduisons (Cab. de l'Albertine) la coiffure du paysan est annotée « Bruin okker », « Ocre brune », le dessus de la fourrure qui en fait le tour « Vil wit gris », « Blanc-gris sale »; le dos du « tabar » ou tunique, « Licht bruin okker », « Ocre brun léger » ; le premier cheval « Rot pert », « Cheval rouge »; le second « Swart perd », « Cheval noir », etc.

Ainsi remplacées dans les études par des annotations, les couleurs sont tout aussi rares dans les compositions puisque celles-ci sont pour la plupart des dessins destinés à la gravure. A côté de l'aquarelle de la *Dulle Griet* conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Dusseldorff où les couleurs sont utilisées en même temps que le travail de la plume et de l'encre noire, et des *Têtes de paysans* du Cabinet de Dresde, nous ne citons guère dans notre

catalogue que quelques dessins qui soient rehaussés de teintes légères : ce sont un paysage du Louvre relevé de tons bleuâtres, ajoutés postérieurement peut être et fort analogues à ceux dont usaient les fils du maître dans leurs dessins teintés ; un autre paysage de 1552, de la même collection relevé de glacis jaunes, verts et roses extrêmement légers ; et, dans le genre de ceux-ci, deux dessins de personnages en costumes étrangers et quatre croquis de paysan, les premiers au Cabinet de Berlin, d'autres à l'Institut Staedel à Francfort, le dernier à Feldberg dans les collections du prince de Liechtenstein, tous les six faisant partie de la série des études « naer het leven ».

Conjointement aux hachures à la plume, Bruegel a souvent employé avec beaucoup d'habileté dans les lumières un pointillé ingénieux qui prévient celui de quelques uns de nos impressionistes modernes, comme d'ailleurs son métier de peintre prévient quelquefois, dans les effets de neige notamment, la peinture de certains autres.

Toute cette technique n'a guère évolué d'un bout à l'autre de la carrière artistique de Bruegel. On constate toutefois plus d'assurance et des proportions plus vastes dans telles études de *Paysan barbu, assis de face et coiffé d'un chapeau qui lui cache la figure*, de *Femme au marché*, du Cabinet de Dresde, ou de *Deux mendiants assis de profil sur une bûche*, du Cabinet de Berlin, qui se rapprochent ainsi de la facture du *Gardeur d'oies* ou du groupe de *Quatre figures debout en conversation* au Cabinet du Louvre. Mais, si ces dessins datent de la seconde partie de la carrière, ce qui est probable, ce progrès se constate parallèlement aussi dans le beau dessin des *Apiculteurs* qui date de la même époque.

En retour, le *Fou assis sur un œuf* du British Museum, tout dessin de composition qu'il soit, paraît fait d'une main se défiant tellement d'elle-même, une main de malade (il date de l'année où mourut l'artiste), qu'on peut, s'il n'est pas une copie habile, rapprocher son métier de celui des études « naer het leven » ; il porte le monogramme qu'on voit sur le *Pélérinage des Épileptiques* de Vienne.

L'usage du pointillé dans les figures paraît s'être étendu quelque peu avec les années, on peut le remarquer en comparant le *Grand Poisson* de 1556 aux *Apiculteurs* de 1565.

La distinction entre les deux techniques des compositions destinées à la gravure et les études « naer het leven », s'impose dans les dessins de payages aussi bien que dans les figures. Entre les études d'une sincérité minutieuse des paysages alpestres, et leurs mises en œuvres grandioses dans les grands paysages édités par Jérôme Cock, la différence de technique est aussi forte qu'entre les études et les compositions que nous venons d'examiner plus haut. M. Romdahl a montré, nous l'avons déjà dit, que Bruegel s'est servi d'une étude de vallée alpestre, qui existe encore au Cabinet de Dresde et que nous reproduisons, pour composer le modèle de la gravure *Insidiosus Auceps* (1). A comparer ces deux œuvres nous trouvons dans l'étude du site la même simplicité de moyen que dans les études « naer het leven ». Le trait de plume est toutefois plus incisif et plus large dans les études de paysage que dans ces dernières. Parmi les autres

(1) Axel L. Romdahl. *Ouvr. cit.* p. 153.

études alpestres que nous connaissons il n'en existe pas qui aient servi à d'autres dessins définitifs.

Les rapports entre les grandes gravures alpestres et leurs modèles sont mieux établis. Ces derniers, pas plus que les dessins de compositions à figures, n'ont tous été gravés quoique, faits dans cet esprit, Bruegel les destinât visiblement à ce sort. Nous avons déjà mentionné notamment à ce point de vue un dessin du Louvre. Comme modèles gravés nous avons cité aussi d'après M. Romdahl, l'original daté de 1553 de la gravure *S. Hieronymus in deserto* (1).

Dès 1552 Bruegel employait dans ses paysages le pointillé qu'il allait appliquer aux compositions à figures ; son étude des *Bords d'une rivière*, et son paysage méridional de cette année sont des exemples caractéristique de son emploi et dès lors, mieux encore que dans les dessins de figures, il l'utilise merveilleusement pour le feuillé des arbres et pour les lointains auxquels il donne ainsi une intense vibration lumineuse, et on le retrouve employé de même dans le paysage qui fait le fond des *Apiculteurs* de 1565. Quant aux hachures c'est à peine si dans les paysages de 1552 on trouve une façon plus enfantine d'égratigner le papier, une moindre expérience du procédé, qui a fait place, dès les grands paysages alpestres de 1553, à une maestria que Bruegel conservera pendant quinze ans.

Nous n'avons pas à reprendre ici les évolutions qu'a suivies le paysage dans l'œuvre dessiné du maître, nous les avons suffisamment utilisées dans notre étude sur la vie de l'artiste à caractériser l'évolution de son sentiment. Qu'il nous suffise donc de rappeler qu'après les premiers dessins des paysages de 1552 et des paysages italiens du *Détroit de Messine* et de la *Cascade de Tivoli* dont les originaux ne nous sont pas connus, Bruegel dessina des paysages alpestres tels que le *S. Hieronymus in deserto* de 1553, la *Solicitudo rustica* du Cabinet du Louvre et un troisième du Cabinet de Berlin ; et que, de retour en Belgique, il mêla ses études tyroliennes et des études brabançonnes dans des dessins composites dont le premier, daté de 1554, est conservé au Cabinet de Berlin ; qu'il entreprit alors une nombreuse série de petites études de paysage familier dont Cock tira en 1559 et 1561 deux suites de gravures, et que, après cela, il recommença dans un format intermédaire des compositions alpestres, d'ailleurs moins grandioses que les premières, et des études pittoresques de châteaux fortifiés, telles que celle de 1561 dont nous ne connaissons plus que la gravure exécutée par De Gheyn en 1598.

La célébrité des dessins de Bruegel a tenté les faussaires aux siècles passés. Cinq ou six des plus beaux dessins que nous cataloguons ci-après ont

---

(1) Notre note 2, page 60, contient à propos de ce fait une erreur, que nous nous empressons de rectifier et dont la responsabilité ne nous incombe d'ailleurs pas. D'une correspondance que nous avions échangée avec la maison de ventes d'art Héberlé, de Cologne, dans le but de retrouver le possesseur du dessin d'après lequel fut gravé le paysage *S. Hieronymus in deserto*, mentionné par M. Romdahl comme vendu dans cette maison le 12 Janvier 1893, il résultait que ce n'était pas un dessin mais un tableau de Bruegel, d'un autre sujet, qui avait été vendu en ce moment. Nous n'avions osé en conséquence utiliser ce renseignement qu'en faisant en note les réserves que la prudence commandait. Cette note était à peine imprimée qu'il nous était donné de constater et son inutilité et la fausseté du renseignement qui nous avait été envoyé de Cologne, par le catalogue même de la vente en question, où le dessin est effectivement décrit.

des doubles conservés dans les collections les plus importantes et la beauté de ces pièces considérées séparément les a toujours fait tenir pour des originaux. Quoiqu'elles ne soient que des copies, elles gardent encore, en effet, à côté des autres dessins de maîtres, un tel éclat, un tel reflet de la vie et de la splendeur de leur modèle qu'il n'est pas étonnant qu'on leur ait trouvé la saveur trompeuse d'originaux. L'égale perfection de la copie du *Gardeur d'oies* du Cabinet de Dresde, conservée à l'Albertine ; des copies du *Grand Paysage alpestre* de 1553 du Louvre, des *Apiculteurs* du Cabinet de Berlin, du *Peintre et de l'Amateur* de l'Albertine, toutes trois conservées au British Museum ; la copie du *Pélerinage des Epileptiques de Molenbeek-Saint-Jean* de l'Albertine, conservée au Cabinet d'Amsterdam, pourrait poser la question de savoir si ces faux n'ont pas un auteur commun.

Il était délicat de déterminer l'état-civil respectif de ces doubles et de leurs prototypes. Notre travail s'est trouvé facilité par la précaution que nous avions prise dès le début de notre étude de photographier tous les dessins du maître que nous rencontrions dans les collections qu'il nous a été donné de visiter. Nous avons pu comparer ainsi les doubles entre eux et nous convaincre tout d'abord qu'il existe toujours chez l'un d'eux une recherche d'identité matérielle avec l'autre qui n'est pas le fait d'un artiste qui se répète, mais d'un faussaire qui s'efforce de tromper. Cette recherche d'identité ne se borne pas d'ailleurs, on le verra, à la facture de l'œuvre ; elle s'attache avec une habileté étonnante, et l'on se demande dans quel dessein de substitution malhonnête, aux tons de l'encre jaunie imités en couleurs à l'eau, aux taches d'eau et jusqu'à des points de salissures accidentelles. Mais quand, dans cette confrontation, l'analyse se porte sur l'esprit des traits de plume, sur la spontanéité de leurs pleins et de leurs déliés et sur la valeur de leur nombre dans la recherche de l'effet et de la couleur, les uns apparaissent alors très facilement comme des facs-similés fort habiles des autres. On comprendra que nous nous soyons attardé, dans les articles du catalogue qui les concernent, à détailler ces confrontations. De telles comparaisons d'ailleurs rendent mieux compte que toute littérature de la force avec laquelle Bruegel a su imprimer dans chaque trait de plume cette recherche du caractère qui le distingue de ses confrères.

En dehors de ces faux, beaucoup d'autres dessins ont encore été attribués à tort à Bruegel l'Ancien. Rien que leur technique peut suffire quelquefois à faire reconnaître l'erreur de l'attribution. Il faut a priori éloigner tous ceux dont le modelé est fait au lavis. Une diablerie dessinée à la sépia avec des rehauts de clairs et représentant un diable canin, un hibou jouant de la flûte, une tête de mort posée sur des pattes et un visage posé sur des jambes est dans ce cas au British Museum. De même un dessin du Cabinet d'Oxford (N° 110), qui contient un grand ensemble à la plume relevé de lavis bleuté, dont les personnages sont pris de diverses compositions connues, notamment du *Saint Martin* de Bosch. Le Cabinet d'Oxford possède encore un dessin de la *Tentation de Saint Antoine*, avec la grande tête surnageant sur l'eau, pourvu d'une signature *Brueghel 1556* qui pourrait passer pour authentique. Mais cette œuvre d'une encre encore très noire, et de la même grandeur que la gravure, est néanmoins des plus

douteuse parce que le dessin et le modelé manquent de style et de précision; le travail très sec et peu pittoresque manque de caractère, et enfin sa composition est dans le sens de la gravure et non en contre partie comme il devrait être s'il en était soit le modèle soit une préparation.

Plus d'une fois des artistes ont laissé, d'après des personnages tirés des compositions de Bruegel, des croquis qu'on a toujours été tenté d'envisager comme des études du maitre. Van Dyck lui-même, dans le « Sketch-Book » qu'il utilisa en Italie en 1621-1627, et qui est conservé maintenant dans les collections du duc de Devonshire à Chatsworth, a croqué un groupe qui appartenait, semble-t-il, à une œuvre de Bruegel (1). Il faut citer encore dans ce genre, une feuille de croquis du Cabinet de Berlin, provenant de la collection Suermondt, qui à première vue pourraient être pris comme des études préparatoires pour une des compositions de *Danse de Noce*, mais, dessinés d'un contour peu spirituel, manquent du métier circonspect des croquis « naer het leven », comme du caractère profond que Bruegel savait y mettre; un autre, du même Cabinet, signé postérieurement d'une encre différente et d'un caractère plus cursif (n° 725), qui reproduit dans la même manière quelques personnages de la *Guinguette au bord de la route* attribuée avec vraisemblance, au Musée de Saint-Omer, à Pierre Bruegel le fils; un *Peintre debout dans son atelier devant un chevalet* du Cabinet du Louvre. Le Cabinet d'Oxford possède également (N° 20) un beau dessin de quatre couples dansant une contredanse, qui semble plutôt de Pierre Brueghel II ; ce groupe se retrouve, avec les mêmes dimensions, dans un tableau qui paraît répéter une œuvre de Pierre Bruegel l'Ancien dans la collection de M. le comte Cavens à Bruxelles.

Le Cabinet d'Oxford possède encore (N° 20) une imitation libre, postérieure, de la *Bataille des Tire-lire et des Coffres-forts*, une bataille de soldats contre des coffres-forts, des tire-lires et des tonneaux d'or. On y trouve encore un dessin de canard déplumé, une flèche passée dans le bec, (N° 43), qui est un agrandissement du monstre qu'on voit perché au dessus de la grande tête dans la *Tentation de St-Antoine* et dans d'autres œuvres de Bruegel, mais qui ne doit rien de plus à notre artiste. Enfin, de cette collection de dessins nous mentionnerons encore, pour mémoire seulement, et à cause du sujet, une composition légèrement postérieure à Bruegel où l'on voit *Deux Dulle-Griet combattant des démons*, l'épée au poing, devant la porte de l'Enfer.

A Francfort, à l'Institut Staedel, il existe une *Tentation de St-Antoine* avec la signature BRVEGEL 1561 qui ne parait pas être de Bruegel. A Buda-Pesth, National Gallerie, on trouve sous le n° 28. 3289 un dessin de quatre femmes, deux hommes et un enfant qui sont tout au plus une copie d'après notre artiste (2).

De son côté le Louvre possède un dessin de la composition de la *Mort de la Vierge* gravée par Philippe Galle pour Ortelius. Ce dessin n'est pas de la main de Bruegel et la date 1540 qu'il porte est apocryphe.

---

(1) Voy. la reproduction de ce dessin dans: LIONEL CUST, *A description of the Sketch-book by sir Antony van Dyck, used by him in Italy 1621-1627, and preserved in the collection of the Duke of Devonshire K. G. at Chatsworth*, Londres 1902, pl. XXIV.

(2) Voy. la reproduction de ce dessin dans *Handzeichnung alter Meister aus des Albertina*, etc. n° 1135.

D'autres œuvres à la plume attribuées à notre artiste manquent de cet esprit calme, tenace et minutieux qui caractérise ses dessins, ou bien, tracés de traits trop cursifs avec des pleins et des déliés, ressemblent plutôt à des croquis jetés sur le papier, non sans maniérisme, tel le dessin de la *Cuisine Hollandaise* d'après Bosch signé du nom de Bruegel conservé à l'Albertine. A ce groupe appartient encore un paysage du Cabinet de l'Albertine où l'on voit dans le coude d'un fleuve un grand animal ; ce dessin qu'on a attribué à tort à la main de notre maître a été repris dans une gravure ronde qu'on classe également à tort dans son œuvre gravé. M. von Frimmel a déjà cherché à rectifier cette attribution en en donnant la paternité à Bles (1). Nous ferons remarquer à notre tour que ce monstre à visage humain coiffé d'une cruche d'où sort une échelle, et dont le corps, monté sur deux troncs d'arbres chaussés de barquettes, paraît une grande coque à demi-brisée laissant voir une société à table, n'est en tout cas que le motif principal du volet de l'*Enfer* dans le triptyque de Jérôme Bosch qu'on désigne à l'Escurial sous le nom de *Jardin des Délices terrestres*. Ce motif a des analogues aussi dans des dessins attribués à Jérôme Bosch au Cabinet de Dresde.

A côté des dessins de Jérôme Bosch, il existe encore d'autres dessins de maîtres qu'on est trop tenté de confondre avec ceux de Bruegel. Nous avons ébauché, p. 36, dans le chapitre sur l'art de Bruegel qui précède notre étude sur la vie et les travaux du maître, un groupement auquel un dessin signé « *J. Verbeec 1560* » nous a permis de donner le nom de Jean Verbeeck, un fils de ce Frans Verbeeck, peintre en détrempe, dont Van Mander cite dans l'église Ste Catherine de Malines une diablerie de la *Parabole de la Vigne et des Sarments*, et de *Grotesques Noces villageoises* et autres drôleries du même genre. Ce dessin, une grotesque *Fête des Rois* dans un intérieur, et deux autres du même auteur, non signés, deux *Tentation de Saint Antoine*, appartenant tous trois au Cabinet d'Oxford ; un quatrième, les *Aveugles à la chasse au Porc* que le catalogue de l'ancienne Collection Habich de Cassel et M. Romdahl à sa suite attribuaient à Bruegel, et un cinquième, une *Scène d'intérieur* que possède le Cabinet des Estampes de Bruxelles, tous de style, de composition, et même de format analogues, se rapportent de même avec une telle parenté à la curieuse *Tentation de Saint Antoine* peinte en détrempe, attribuée à Lucas de Leyde, dans les collections du Musée Impérial de Vienne, qu'il est évident que dessins et tableau sont dûs à Verbeeck. La composition de toutes ces œuvres est faite selon une même formule. Dans une perspective sans profondeur malgré la hauteur du point de vue, elles étalent semblablement dans le sens de la largeur, en deux rangées superposées de personnages, l'une au premier plan, l'autre au milieu de la hauteur de la composition, diverses figures caricaturales qui, constituant le personnel des compositions de l'artiste, se retrouvent dans toutes ses œuvres. Ce sont les mêmes têtes de gros hommes au type brutal, rondes avec un petit

---

(1) Th. von Frimmel : *Ein stich nach Brueghel oder Bles*. Chronik für vervielfältigende kunst, 1891, IVe année, p. 36. — Le dessin est reproduit dans Max Rooses, *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, Onze Kunst, 1902, I, p. 196-197. — L'estampe est reproduite dans H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux*, Gaz. des B.-A., 1891, I, p. 33.

nez en pied de marmite, et le front fuyant; les mêmes yeux aux blancs trop marqués jouant obliquement de la prunelle avec effarement; les mêmes figures de vieilles femmes au menton pointu, au nez long et crochu, encadrées dans un escoffion blanc, un drap en forme de bavette sous le menton; les mêmes pieds d'une pièce, étroits et trop longs, sans cambrure et comme pliés, qu'on retrouve dans la vieille sorcière et dans le saint Antoine, au second rang du tableau de Vienne, dans le dessin des *Aveugles à la chasse au Porc* et dans la *Fête des Rois* signée, d'Oxford (N° 101). Ce sont les mêmes personnages maigres aux gestes anguleux, vus de profils, tendant le cou et le menton en avant; c'est du même geste de menace, la pointe de l'arme, fourche ou lance, tenue à la hauteur du nez, qu'usent la femme en robe pâle au premier plan dans le tableau et celle qu'on voit, au premier plan à gauche, dans le dessin non signé de la *Tentation de St. Antoine* à Oxford (N° 42); c'est le même nain grotesque coiffé d'un chaperon, les yeux sortant des orbites, la main au front et le coude sur les genoux dans le tableau de Vienne, qu'on retrouve gesticulant à la même place dans le dessin signé de la *Fête des Rois*, d'Oxford. Tous ces dessins, de contours rapidement croqués, sont modelés de hachures raides et rapides, se terminant même en crochet, et tenant très peu compte des différentes directions des plans; mais, malgré la disposition guindée de la composition et la raideur du modelé, leur ensemble est très vivant. Le grotesque très décidé des formes s'accommode du dessin approximatif, quoique expérimenté et même habile par endroits. On a quelquefois donné à Bruegel la composition de la gravure *Vuyle Sause* parce que celle-ci fut précisément publiée par l'éditeur de Bruegel, Jérôme Cock. Nous l'avons déjà restituée à Verbeeck. Il nous reste à faire remarquer que le métier employé par ce nouveau fournisseur de J. Cock, contemporain de Bruegel, qui se révèle ici pour la première fois, les traits de plume longs et nets qu'il emploie pourraient être confondus, à un examen superficiel, avec celui qu'utilise notre artiste dans les compositions dessinées qu'il destine à la gravure.

Dibdin dans son ouvrage *Ædes Althorpianæ*, t. I p. 198-200, avait autrefois attribué à Bruegel un album de dessins enluminés conservé chez lord Spencer au château d'Althorp, en Angleterre. Ces dessins que nous avons feuilletés n'ont rien de bruegelien; ils sont dus à la fantaisie et à la verve d'Adrien van de Venne dont ils portent en deux endroits le monogramme et la signature.

C'est dans les paysages qu'il paraît surtout exister des attributions aventureuses, ce sont spécialement les études de rochers et de châteaux qui prêtent le plus facilement à l'erreur. Mentionnons parmi ceux de l'Albertine, une feuille portant au recto deux rochers, soutenant une forteresse et une chaumière entre lesquels on aperçoit à l'horizon un fleuve et des constructions dans la campagne, et au verso un paysage montueux avec un château dont un pignon forme par ses baies un visage humain, (n° 7878); une autre feuille offrant au recto trois plans de collines garnies de fabriques et au verso un dessin presqu'architectural d'un château, occupant toute la page (n° 7879). Un autre dessin de château conservé au British Museum est aussi dessiné d'une facture hésitante et sans caractère qui lui ôte tout titre à l'attribution que la fausse signature qu'il porte ne peut déjà lui assurer. A Berlin, nous devons noter comme des plus

douteux une grande étude de rochers signée apocryphement P. BREVGEL d'une encre différente. Au Louvre une *Vue de fleuve* très large, couvert d'embarcations chargées de gens (nº 19730), peut-être l'Escaut aux approches d'Anvers, faussement datée de 1556 d'une encre plus foncée, paraît être un dessin de Jean Bruegel I.

A Vienne à l'Albertine (nº 7880), un charmant petit dessin très détaillé signé du nom de Josse van Liere, d'une encre postérieure plus pâle et plus rousse, et représentant l'aspect pittoresque d'un faubourg misérablement accolé à une porte de ville et à des remparts, pourrait être l'œuvre de notre artiste, n'était son inutile préciosité. La porte, assez semblable à l'ancienne porte de Louvain à Bruxelles, entourée de maisons parmi lesquelles celle d'un maréchal-ferrant et une auberge, masque de grands bâtiments avec clocher ; tout cet ensemble, animé de petits personnages et d'animaux, tenant sur une feuille de 20 centimètres de large et de 13 centimètres de haut, est dessiné avec la sûreté de plume des plus beaux paysages de Bruegel, mais il garde néanmoins certain caractère anecdotique qui ne correspond pas à l'ampleur de vue qu'on retrouve jusque dans les plus humbles dessins de paysages brabançons du maître. Son esprit en ce point est plutôt parent des dessins de paysages à la plume de Jean Bruegel, dont il faut trouver le type le plus proche des dessins de Pierre l'ancien dans la *Vue de l'Escaut à Baesrode* signée BRVEGEL et dans l'*Étang entouré de maisons* au bord duquel on voit à droite un chasseur, conservés au Cabinet de Berlin. Nous devons placer encore dans cette catégorie une vue de la campagne hors des murs au nord d'Anvers, signée *brughel fiebat* (?) du même Cabinet.

Ces dessins de paysages du fils diffèrent essentiellement de ceux de Bruegel l'ancien par le caractère conventionnel du feuillé, où l'étude de la nature n'apparait pas avec le même souci de sincérité et la même grandeur de conception.

Les catalogues de collections anciennes et modernes renferment de nombreuses mentions de dessins attribués à Pierre Bruegel ; beaucoup de ces dessins sont disparus, d'autres nous sont encore inconnus, mais il est hors de doute aussi qu'une grande partie de ces attributions étaient erronées. Ce sont là cependant des sources de renseignements qui peuvent être utiles en certaines circonstances et nous avons cru devoir ne pas les négliger. Ne pouvant les admettre dans notre catalogue, nous les mentionnons ci-après avec les remarques qu'ils nous suggérent et le prix qu'ils ont été payés, quand nous en avons rencontré la mention.

Nous avons écarté de ces citations des nºs comprenant des séries de différents maîtres sans désignation de sujets, de telles mentions n'ayant qu'une utilité relative. Mais nous avons conservé toutes les désignations et attributions quelqu'arbitraires qu'elles nous parussent. C'est ainsi que tout en ayant noté plus haut d'une façon générale que Bruegel ne paraît pas avoir fait de dessins au lavis, nous avons admis néanmoins tous les dessins donnés comme exécutés dans ce métier. Une première raison en est que ne les ayant pas vus nous n'avons aucun droit à en nier l'authenticité ; et une seconde c'est qu'il paraît assez que les auteurs de ces catalogues sont parfois très maladroits dans

leurs descriptions. Au surplus quelques dessins à la plume de Pierre Bruegel l'ancien cités dans notre catalogue ayant été légèrement teintés à l'aquarelle, il peut s'agir d'une question de quantité qui ne peut guère se déterminer dans des catalogues aussi sommaires que ceux des ventes. Beaucoup de ces dessins pourraient être des œuvres des fils de notre artiste.

Dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre Paul Rubens, chevalier, 1610 », on trouve sous la rubrique « Ci suivent les pièces de feu Monsieur Rubens » :

p. 7, N° 143. « Des paysans qui se battent, fait d'après un dessein du Vieux Breugel ».

Toutefois ce dessin de notre artiste n'appartenait pas à Rubens, car on n'en trouve pas d'autre mention. Le c[te] Cavens paraît posséder l'esquisse de Rubens.

p. 10, N° 210. La Tentation de notre Seigneur, de Breugel.

Dans le catalogue anglais elle était désignée « The Temptation of Christ in water coulo[rs] by old Brugell ». Ce pouvait donc être une aquarelle, sur papier. Il en est de même du n° suivant :

N° 211. Une pièce représentant de petits bâteaux, faite en détrempe dudit Vieux Breugel.

Dans le catalogue rédigé en anglais par B. Gerbier, on trouve en effet « Shipps in water coulo[rs] by the same ».

N° 191. Un bâilleur, en rond.

C'est le modèle de la gravure de Vorsterman, possédé plus tard par Mariette.

Dans la Description sommaire des desseins des Grands maistres... du Cabinet de Feu M. Crozat... par P. J. Mariette, Paris 1741 :

p. 105, N° 904. Onze desseins du vieux Breughel, dont un fait en 1558 est le Chimiste qui cherche la pierre philosophale. Dessein très fini qui a servi à la graveure qui en a été faite ; le reste sont des Païsages.

Cette mention du dessin original de la gravure de l'*Alchimiste* est importante parce qu'elle détermine exactement la date 1558 de sa composition.

p. 106, N° 908. Six divers Paysages dont deux à la plume portent la date 1553.

Le Catalogue raisonné du Cabinet de Mariette, par Basan, cite sous le nom de notre artiste :

N° 840. Une feuille de diverses Études de caricatures grotesques faites à la plume.

Deux Paysages montagneux, ornés de plusieurs figures aussi à la plume. (Le lot a été acheté par Lenoir pour 29.19).

Nous avons vu p. 55, note 2, que ces deux paysages étaient les deux paysages datés de 1553 du Cabinet Crozat que nous venons de citer.

N° 841. La Figure grotesque d'un homme en chemise et qui baille : (elle est connue par l'Estampe gravée à l'eau-forte, de même grandeur et de

forme ronde, que l'on attribue quelquefois à Visscher mais à tort ; car elle est certainement de Worsterman).

(Acheté par Basan pour 30).

Sous le n° 197 de l'inventaire des œuvres de Bruegel délaissées par Rubens, on trouve, nous l'avons dit, « Un bâilleur, en rond » avec lequel celui-ci s'identifie peut-être, à moins qu'il ne s'y agisse d'une peinture.

Dans une vente dirigée par Pierre Yver à Amsterdam, le 14 septembre 1701, on trouve :

N° 794. Réunion de Sorciers. Composition de beaucoup de figures à la plume et au lavis par P. Breugel.

N° 804. Un intérieur de paysans en goguette très détaillé, dessiné à la plume et au lavis par le vieux Bruegel.

Dans la Collection James Hazard, vendue à Bruxelles, le 15 avril 1789 :

N° 496. Un joli dessein d'une plume fine et spirituelle, lavé au bistre, il représente quatre paysans et deux paysannes qui se divertissent à boire.

Dans le Catalogue de la Collection Basan, vendue à Paris en 1778 :

N° 6. La guérison d'un Possédé, dessin à l'encre, rehaussé de blanc et coloré. Ce sujet de forme ronde, retouché par P. P. Rubens porte 8 pouces de diamètre.

Dans la Collection Ploos van Amstel, vendue le 3 mars 1800, à Amsterdam :

p. 135, N° 63. Une composition infernale, par P. Breugel.

p. 209, N° 19. Une troupe païenne (Heidensch Rot) à la plume et à l'encre de Chine par Pieter Breugel.

Dans le Catalogue de la Collection Wouters, vendue en 1797, à Bruxelles :

N° 327. Six vues de terre et d'eau par différents maîtres dont P. Breugel.
(Acquis par Martin pour 0, fl. 8).

N° 343. Six paysages et vues.
(Acquis par Bénard pour 0, fl. 6).

N° 492. La Cuisine Grasse et la Cuisine Maigre représ. sur le même dessein fait avec esprit à la plume et lavé de bistre. p. en travers.
(Acquis pour 0, fl. 6 par Thys).

N° 493. Deux moyennes pièces en travers, l'un représentant la « Tentation de S. Antoine », à la plume, lavée d'encre de la Chine, de bistre et rehaussée de blanc, l'autre représentant un « Sabbat » ou la Négromancie, à la plume, lavée d'encre de la Chine, mêlée de bistre de bleu et de rouge.
(Acquis par Govaerts pour 2 fl. 14).

N° 494. Un morceau de forme oblongue, représentant une « Danse de paysans et des paysannes » et 2 autres à la plume.
(Adjugé 1 fl. 16 à Marneffe avec le n° suivant.)

N° 495. « Le Christ aux limbes », pièce en travers de forme oblongue, à la plume, lavée d'encre de la Chine et rehaussée de blanc sur papier jaunâtre.... composition riche et remplie d'esprit.
(Acquise avec le précédent par Marneffe pour 1. fl. 16).

C'est probablement le dessin original de la gravure, conservé actuellement au Cabinet de l'Albertine à Vienne.

N° 516. Cinq différents desseins dont un par Jér. Bos et 4 par le vieux P. Breughel.
(Acquis par Boymans pour 0 fl. 16).

N° 907. Un dessein de moyenne grandeur en travers, à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, il représente une allégorie ou un proverbe ; on y voit à gauche 2 ourses assis, qui coupent la laine aux moutons et à droite 2 bergers sans troupeaux qui regardent vers les cieux où paraît l'éternel, tenant les tables de la loi etc.
(Acheté 0, fl. 8 par Govaerts, avec six dessins d'Albert Durer).

N° 908. Cinq desseins dont 4 représentant des caricatures, à la plume, etc.

N° 909. Deux desseins en travers, l'un représentant la « Musique enragée », à la plume et lavé de bistre ; l'autre représentant l'intérieur d'un « Grand village » ou bourg orné de beaucoup de fabriques et de figures, terminée à la plume.
(Acheté par Schep., 0 fl. ″ 6, avec un dessin de Frans Floris).

Dans la Notice des dessins originaux du Musée Central des Arts... exposés dans la Gallerie d'Apollon. En Messidor de l'An X de la République Française. Paris, seconde partie, p. 78 :

N° 310. Breughel le vieux (Pierre)... Étude à la plume, de figures debout et drapées.

Ce sont probablement les « Quatre personnages debout en conversation » conservés actuellement au Louvre.

Dans le Catalogue de la Collection Paignon-Dijonval, rédigé vers 1810 :

N° 1214. La Tentation de St-Antoine, sujet composé d'une façon burlesque et un autre sujet de fantaisie, où l'on voit des monstres bizarres... Deux dessins à la plume lavés de bistre sur papier blanc ; le premier large de 7 pouces sur 4 pouces, le deuxième de 10 pouces sur 7 pouces.

N° 1215. Une troupe d'hommes armés dans une forêt ; ils prennent leur repas. Dessin à la plume, lavé de bistre sur papier blanc. L. 11 pouces sur 7 pouces.

N° 1216. Représentation d'un champ de bataille après le combat : dessin à la plume, lavé de bistre sur papier blanc. L. 15 pouces sur 9 pouces.

N° 1217. Des soldats pillant des paysans et des voleurs attaquant une voiture publique : deux dessins à la plume, lavés de bistre sur papier blanc. L. 11 pouces sur 7 pouces.

Ces trois derniers n^os semblent par leur description être l'œuvre des fils de Bruegel.

Nº 1218. Un Chimiste profondément occupé dans son laboratoire, tandis que le reste de sa maison est en désordre ; on le voit dans l'éloignement allant à l'hôpital : ce dessin curieux est fait à la plume sur papier blanc. L. 17 pouces sur 11 pouces.

C'était sans doute le dessin original pour la gravure de Pierre van der Heyden, qui a effectivement cette dimension. Il s'agit probablement du même dessin daté de 1558 dont nous venons d'emprunter plus haut la mention au catalogue de la Collection Crozat par Mariette (1741).

Nº 1219. Un pélerin poursuivi par des mendiants, croquis à la pierre noire sur papier blanc. L. 12 pouces sur 8 pouces.

Un homme assis sur un tonneau défoncé, dans lequel on voit une femme faisant des gauffres ; ils sont accompagnés d'autres personnages tenant des ustensiles de cuisine ; dessin à la plume, lavé d'encre de Chine sur papier blanc. L. 11 pouces sur 8 pouces.

Cette dernière description rappelle la « Cuisine Hollandaise » faussement signée de Bruegel que possède maintenant le Cabinet de l'Albertine à Vienne.

La Collection Paignon-Dijonval fut achetée en bloc pour 1.200.000 frs. par S. Woodburn et la Collection S. Woodburn fut à son tour vendue à Londres en juin 1854.

Dans la Description des objets d'arts qui composent le Cabinet de M. le baron V. Denon, par N. Pérignon. Tableaux, dessins et miniatures. Paris 1826 :

p. 157, Nº 593. Quatre dessins, à la plume sur papier blanc représentant des allégories sur la Superbe, l'Avarice, la Gourmandise.

Ce sont évidemment les dessins originaux de trois des planches de la suite des Vices. Nous n'en connaissons pas l'existence actuellement. Nous ne citons dans notre Catalogue que les dessins de la « Colère », de la « Paresse » et de la « Luxure ». Le septième vice, l'Envie, non mentionné, formait probablement le quatrième dessin dont la mention est oubliée dans le catalogue Denon.

Nº 594. Le portrait du peintre P. Hoeck, représenté dans son atelier, et debout près de son chevalet ; ce dessin très fin est à la plume.

Ce dessin à été lithographié pour un ouvrage que V. Denon se proposait de publier. Cette lithographie n'a pas été utilisée dans les « Monuments des arts du dessin ». C'est le même dessin qui a été exposé à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts, 1879, nº 294. C'est probablement aussi le dessin que possède le Louvre et qui a fait aussi partie, croyons-nous, des collections Jabach et Defer, nº 19723. Ce dessin n'est pas de notre artiste. Il pourrait toutefois être une mauvaise copie.

Dans le Catalogue raisonné des desseins originaux... du Cabinet de feu le Prince Charles de Ligne.... par Adam Bartsch... vendus à Vienne le 4 Novembre 1794.

Paysage à la plume légèrement croqué ; il représente une Vue de village. Sur le devant on voit deux hommes occupés à songer des charettes qui sont devant l'auberge. in-fol.

Vue de ruines d'Italie avec l'intérieur d'une tour ; sur le devant la figure d'un homme dans un manteau.

Vue d'une église et de plusieurs dômes. Ce dessein est orné de différentes figures, entre autres deux capucins, qui sont au milieu du devant.

Vue du Temple de Janus. Dans le fond on voit des batiments ruinés et quelques petites figures parmi lesquelles est un dessinateur assis sous un des arcs du temple.

Ces trois desseins sont à la plume, plus ou moins finis, lavés de bistre et quelque peu coloriés.

Dans la Description du Cabinet de M. Paul de Praun à Nurenberg par Christ. Théoph. de Murr, Nurenberg 1797 :

p. 55, de Jérôme Bos d'Anvers (sic) La Mort du Chymiste ou du Charlatan Médecin.

Ce dessin pourrait être l'original de l'une des gravures de l'« Histoire de St-Jacques et du Magicien ».

Parmi les mentions et attributions contemporaines que nous n'avons pu contrôler suffisamment ou qui, portant en elles-mêmes un caractère spécial d'authentification telles que celles des croquis « naer het leven », ne peuvent néanmoins être attribués à un possesseur actuel :

Dans le Catalogue de la vente de la Collection Ldw. Habich, de Cassel, vendue le 27 avril 1899, chez Gutekunst à Stuttgart :

N° 139. Tentation de St-Antoine. Composition fantastique avec beaucoup de figures. Dessin à la sépia. L. 0,29. H. 0,195.
Provenait des Collections du comte Gelozzi et Weigel.

N° 140. Sept aveugles cherchent à frapper un porc enchaîné au milieu d'une chambre au fond de laquelle on voit un couple assis devant une table servie ; au bas de la gauche des vers. L. 0,275. H. 0,200.
Dessin à la sépia (à la plume et d'encre jaunie).
Provenait de la Collection Blockhuizen.

Il s'agit ici du dessin que nous restituons p. 36 et 160 à Jean Verbeeck.

N° 141. Porte fortifiée au Port d'Anvers.
Dessin à la plume et au crayon.
L. 0,355. H. 0,215.

Ce dessin a été acheté pour M. le Dr Schreiber d'Augsbourg.

Dans le Catalogue de la vente du 19 janvier 1904 chez MM. Fr. Muller et Co, à Amsterdam :

N° 68. Moine assis et dormant, la tête appuyée sur les mains. Dessin à la plume rehaussé de blanc. Coins coupés. Hauteur 0,18. Largeur 0,15.

Dans le Catalogue de la vente de la Collection F. W. Klever, chez Héberlé à Cologne, les 18-19 janvier 1892 :

N° 11. Paysage montagneux avec grande ville ; comme étoffage à l'avant-

plan, près de hauts arbres, un saint Jérôme en prière. Signé BRVEGHEL 1553. Hauteur 0,23½ ; Largeur 0,34.

Il s'agit ici du dessin original du grand paysage gravé *St-Hieronymus in deserto*, dont nous avons parlé p. 156. Nous en ignorons malheureusement la localisation actuelle.

N° 12. Un vieillard en vêtements déchirés, s'appuyant de la main gauche à une barrière tandis que de la droite il tient posés sur son épaule quelques bâtons d'où pend un sac. Au verso de cette feuille se trouvait

id. Un vieillard en grand manteau, portant une dague.
Dessins à la plume avec quelques touches d'aquarelles. Avec indications manuscrites des couleurs. Hauteur 0,16. Largeur 0,10.

C'est sans doute la feuille qui se trouve actuellement dans la Collection du prince de Liechtenstein à Feldberg, que nous décrivons dans notre catalogue et qui répond aux dimensions et descriptions présentes.

N° 13. Un homme assis et une bossue. Dessin à la plume avec indications manuscrites des couleurs. Hauteur 0,014. Largeur 0,098.

N° 14. Deux hommes en longs vêtements, l'un tenant un grand bâton, et deux autres, vus de dos, provenant de la Collection Verstolk. Dessin à la plume avec indications manuscrites des couleurs. Hauteur 0,158. Largeur 0,192.

N° 15. Un homme, un sabre au côté, dessiné à la plume ; et le croquis au crayon d'un homme qui se retourne. Avec indications manuscrites des couleurs. Provenant de la Collection Verstolk. Hauteur 0,157. Largeur 0,167.

N° 16. Un paysan appuyé sur son bâton. Dessin à la plume. Hauteur 0,167. Largeur 0,10.

N° 17. Un groupe d'un cortège : deux hommes en longs vêtements et à chapeaux singuliers, dont l'un conduit un cheval. A gauche un spectateur. Hauteur 0,177. Largeur 0,24.

A Francfort-sur-Mein, Institut Staedel :

N° 763. Tentation de Saint-Antoine.
Dessin au lavis en bistre, signature apocryphe : BRVEGEL
1561

Jérôme Cock éditait en 1561 la gravure de la *Tentation de St-Antoine* qui porte la signature « Hieronymus Bos invē ». Mais d'après nos renseignements ce dessin, très finement tracé, ne coïncide nullement de composition avec cette gravure. Ce serait plutôt l'œuvre d'un de ces drôles pour qui la diablerie est souvent prétexte à grivoiseries.

A Florence, au Cabinet des dessins et des estampes de la Galerie des Offices :

N° 2323^F. Un vieux bossu qui va vers la droite.
Hauteur 0,229. Largeur 0,158.

N° 2324^F. Un vieillard penché en arrière.
Hauteur 0,160. Largeur 0,140.

N° 2326F. Une vieille frappant avec une pierre un vieillard étendu à terre.
Hauteur 0,245. Largeur 0,201.
N° 2327F. Un vieux courant vers la gauche les bras ouverts.
Hauteur 0,218. Largeur 0,183.
N° 2328F. Trois vieillards nus, dont l'un est assis par terre, se disputent un verre... l'un d'eux à droite tient une cruche.
Hauteur 0,240. Largeur 0,183.
N° 756P. Paysage avec des femmes qui étendent le linge d'une lessive.
Hauteur 0,120. Largeur 0,205.
N° 2321. Un vieiellard, nu, tourné vers la droite.
Hauteur 0,200. Largeur 0,085.
N° 2322. Un vieillard avec la jambe gauche levée.
Hauteur 0,160. Largeur 0,120.
N° 2325. Un homme nu tourné vers la droite.
Hauteur 0,205. Largeur 0,060.

Nous devons rappeler ici, enfin, l'existence d'un dessin de la *Parabole des Aveugles*, daté de 1566, que M. Émile Michel mentionne dans son ouvrage et que nous n'avons pu retrouver, comme nous le disons p. 133.

Au moment où ce catalogue allait être mis sous presse M. N. Beets, du Cabinet des Estampes d'Amsterdam, voulait bien nous apprendre qu'en feuilletant des dessins anonymes au Cabinet du Louvre, il venait de rencontrer un nouveau paysage signé de notre artiste. Grâce à l'amabilité de M. Jean Guiffrey, qui a bien voulu nous le faire photographier aussitôt, nous avons pu le déterminer comme un second dessin original des *Grands Paysages* de la suite gravée et éditée par Jérôme Cock entre 1554 et 1558.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DESSINÉ DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN

I. PAYSAGES

A. *ÉTUDES*

1. Paysages étrangers

1. BORDS D'UNE RIVIÈRE TRANQUILLE
formant coude et bordée à gauche de montagnes de hauteur moyenne; le cours est divisé par une digue. Au milieu de l'avant plan, dans un cartouche réservé en blanc, la date 1552. Signature apocryphe *P. Brugel F.* dans le ciel.

Dessin à la plume sur papier bleuté.

Hauteur 0.173. Largeur 0.265.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre. N° 19733.

Voir notre reproduction.

2. PAYSAGE MÉRIDIONAL.
Vallée se dirigeant de droite à gauche. A droite, entre les arbres, couvrant la hauteur boisée qui forme l'avant plan, des personnages ; au fond une montagne boisée. Entre les deux, des prairies près desquelles se voit une villa à l'italienne avec galeries.

Dessin à la plume très légèrement teinté, par endroits, de jaune, de vert et de rose à l'aquarelle. Avec la signature *brueghel 1552* dans un espace blanc réservé en forme de cartouche à l'avant plan.

Hauteur 0.185. Largeur 0.327.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

Voir notre reproduction.

3. PAYSAGE ALPESTRE.

Une rivière coule encaissée entre de hautes montagnes rocheuses. A gauche, au premier plan, un château sur une colline.

Dessin à la plume dans un trait carré. Encre pâlie.

Hauteur 0,137 — Largeur, 0,323.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Ce dessin est le croquis qui a servi à la composition du grand paysage gravé sous le nom d'*Insidiosus Auceps*. Voir notre reproduction. Reproduit aussi dans WOERMAN, *Handzeichnungen Alter Meister... zu Dresden*, n° 130 et dans ROMDAHL, *ouvr. cit.* p. 153.

4. VALLÉE ALPESTRE

couverte d'une forêt de petits arbres sphériques. Quelques collines rocheuses.

Dessin à la plume d'une encre encore foncée, dans un trait carré.

Hauteur 0,105. Largeur 0,323.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Reproduction dans WOERMAN, *ouvr. cit.* n° 131.

5. ÉTUDE DE PAYSAGE ALPESTRE.

De grandes montagnes dont les sommets dépassent à droite le haut du trait carré. Une rivière coule vers la gauche. Au milieu, très bas, un village et une église.

Dessin à la plume d'une encre jaunie. Signature apocryphe *P. Brueghel*, d'une encre plus noire que le dessin qui est presque jaune.

Hauteur 0,121. Largeur 0,185.

Dresde, Cabinet des Estampes.

6. PAYSAGE ÉTENDU AVEC VILLAGE ET ARBRES LE LONG D'UNE RIVIÈRE.

Composition parente de celle de l'eau forte originale de Bruegel.

Dessin à la plume d'une encre fort rousse.

Les initiales P. B., probablement surajoutées, au premier plan sur une roche.

Hauteur 0,170. Largeur 0,262.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19732.

C'est l'original de l'eau-forte qu'en a faite au XVIII[e] siècle le comte de Caylus et qui est reproduite dans EM. MICHEL, *Les Brueghel*, p. 8. Nous n'avons pas nos apaisements au sujet de l'attribution.

2. *Paysages brabançons analogues à ceux qui ont servi de modèles aux deux recueils de Paysages gravés publiés par Jérôme Cock*

7. MOULIN A VENT SUR UNE BUTTE.

Le moulin est vers la gauche; à droite une palissade, une maison et un clocher.

A gauche au bas la signature apocryphe *p. breughel* d'une encre beaucoup plus jaunie que le dessin, quelque peu douteux, lui-même.

Hauteur 0,134. Largeur 0,200.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19739.

8. CHAUMIÈRE PRÈS D'UNE PRAIRIE.

Dessin à la plume.

Hauteur 0.105 m. Largeur 0,173.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

9. CHAUMIÈRE AU BORD D'UN ÉTANG.

Au fond une chaumière se dresse de l'autre côté d'un étang.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,103. Largeur 0,173 m.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

10. HANGAR RUSTIQUE SOUS LEQUEL EST REMISÉ UN CHARIOT.

Au devant deux saules sans feuilles. A droite un autre bâtiment. La signature aprocryphe BRVEGEL au pied des saules.

Au verso le N° suivant.

Hauteur 0,10. Largeur 0,13.

Munich, Cabinet des estampes et des dessins.

Voy. Reproduction dans AXEL L. ROMDAHL, *ouv. cit.* p. 163.

11. CHAUMIÈRE ENTOURÉE DE PALISSADES.

Au dessus du toit apparaît le clocher d'une église. A droite et au fond des arbres dégarnis de feuilles.

La signature apocryphe BRVEGEL dans le coin inférieur gauche.

Au recto le N° précédent.

Hauteur 0,10. Largeur 0,13.

Munich, Cabinet des Estampes et des Dessins.

Voy. Reproduction dans ROMDAHL, *ouv. cit.* p. 155.

12. FERME ENTOURÉE DE BOSQUETS près de laquelle passe un chemin.

Signé *P. Bruegel* 1560.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,141. Largeur 0,186.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19738.

13. CHAUMIÈRES ENTOURÉES D'ARBRES.

Dessin à la plume, signé *P. Bruegel* 1560.

Hauteur 0,143. Largeur 0,119 m.

Vienne, Cabinet des Estampes de l'Académie des Beaux Arts.

14. ÉGLISE ENVIRONNÉE D'ARBRES.

A droite une petite rivière coulant au milieu d'une prairie, à gauche un étang.

Dessin à la plume d'une encre très jaunie. Dans un trait carré.

Signé à gauche en bas P. BRVEGEL 1560 dans un cartouche rectangulaire.

Hauteur 0,143. Largeur 0,190.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 714.

15. UNE MARE OU SE REFLÈTE A DROITE UNE FERME.

A gauche un pavillon détaché, une grange et des arbres.

Paysage fort semblable à l'une des gravures de la série éditée en 1561. Dessin à la plume d'une encre grise plutôt que jaunie.

A part la date la signature *Breughel* 1565, au coin inférieur droit, est apocryphe.

Hauteur 0,158 m. Largeur 0,295.

Londres, British Museum, Cabinet des Estampes.

Voy. Reproduction dans MAX ROOSES. *De Teekeningen der Vlaamsche meesters*, Onze Kunst, 1892, I, p. 80-81.

16. VUE GÉNÉRALE DE BRUXELLES.

Dessin à la plume. Avec l'indication *brussel* dans le ciel.

Hauteur 0,137. Largeur 1,305.

Vienne, Cabinet des Estampes de l'Académie des Beaux-Arts.

B. *COMPOSITIONS DE PAYSAGES*

destinées à la gravure ou dessinées dans le même style

17. GRAND PAYSAGE ALPESTRE.

Une rivière le traverse dans sa largeur pour aller se perdre à droite entre les montagnes. Deux pointes de rochers hérissent le massif montagneux, couverts de petits arbres sphériques dessinés en pointillés et de tours, qui s'appuie à gauche et occupe la plus grande partie du fond de la composition. Quatre personnages, dont deux sont assis au bord du chemin occupent au premier plan, sur une hauteur près d'un arbre, le coin inférieur gauche de la composition. Près d'un autre bras de chemin où se voient deux cavaliers, un groupe de maisons et de jardins remplit le coin droit.

Dessin à la plume, au coin inférieur gauche, dans un cartouche rectangulaire, la date 1553. Non signé.

Hauteur 0,232 m. Largeur 0,350.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19727.

Voir notre reproduction.

Une *copie* en fac-simile de ce dessin existe au British Museum. C'est une prodigieuse reproduction trait pour trait, de même grandeur. Il n'est pas jusqu'aux parties « pochées » par des taches d'eau dans l'original qui n'aient été imitées : on peut le remarquer au-dessus du toit des maisonnettes de droite, aux pics rocheux du haut, et du bas. Mais ce que le faussaire n'a pu imiter, c'est la fluidité de l'encre jaunie; il n'a pu obtenir ce ton jaune qu'en employant une couleur à l'eau, de la terre de sienne naturelle ou de l'ocre brune, et la matière ocreuse, aussi bien broyée qu'elle soit, a laissé un aspect pulvérulent et mat à la surface du papier qu'elle n'a pas pénétré. Cette matière a même formé en quelques endroits une croûte qui s'est détachée par morceaux, notamment dans des troncs du bouquet d'arbres devant les deux maisonnettes du premier plan, à la pointe du pignon de droite de ces maisonnettes et aux traits formant la partie inférieure du chemin en croix de leur jardin, laissant seulement de légères traces jaunâtres sur le papier.

Ainsi mis en garde, on découvre alors le sentiment personnel du copiste dans le geste que fait à l'avant-plan l'homme indiquant du doigt un point du paysage. Ce geste n'a plus, à Londres, la spontanéité et la liberté du dessin du Louvre ; c'est le sentiment déjà conventionnel de la pose, devenue classique et traditionnelle, établi plus tard par Berghem et Salvator Rosa. Il en est de même des chevaux, où le copiste a substitué sa propre science de dessinateur du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle au sentiment de Bruegel.

D'autre part, en poursuivant l'exactitude de détail, le copiste, quelqu'habile qu'il ait été, n'a pu veiller en même temps, comme il l'aurait fallu, à la couleur de l'ensemble. Certain parti-pris d'ombre qui descend de la montagne sur la rivière ne se retrouve pas dans la pièce de Londres. Généralement dans le cerné des arbres qui se confondent avec le terrain, et surtout dans le chemin courbe du plan de la montagne ombré, se perd l'esprit des lignes de pointillés si souvent employé par Bruegel. Les chiffres de la date 1553 eux-mêmes n'ont pas la belle allure des chiffres de Bruegel dans le dessin du Louvre.

Hauteur 0,228. Largeur 0,338.

18. GRAND PAYSAGE ALPESTRE, gravé sous le nom de SOLICITUDO RUSTICA.

Un grand fleuve coupe de larges méandres une vallée couverte d'arbres, de hameaux et de forteresses dominés au fond, vers la droite par un groupe de pics rocheux.

Au premier plan, à gauche, sur une éminence, près de deux troncs d'arbres prenant toute la hauteur, on voit un paysan appuyé sur une faux, un autre assis, et un attelage ; plus loin dans le bas, auprès d'une colline rocheuse, une église entourée de maisons.

Dessin à la plume dans un trait carré. Rehaussé après coup d'un léger lavis bleuâtre, dans certaines parties des premiers plans.



PAYSAGE ALPESTRE

Dessin à la plume pour la gravure : « SOLICITUDO RUSTICA », *éditée par Jérôme Cock*

(Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Paris)

Les initiales B. F. à l'angle inférieur gauche ont été ajoutées postérieurement d'une autre encre.

Hauteur 0,312. Largeur 0,425.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19726.

Voir notre reproduction.

19. GRAND PAYSAGE ALPESTRE.

A gauche au premier plan, deux hommes, l'un assis, l'autre debout près d'un bouquet d'arbres.

Dessin à la plume, d'encre très jaunie, sur un papier jaune. Ni signature ni date. Dans un trait carré.

Hauteur 0,20. Largeur 0,393.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 718

20. GRAND PAYSAGE ALPESTRE

traversé d'une vallée profonde où serpente vers l'horizon dans une crevasse un torrent sur lequel est jeté un viaduc à trois hautes arches. A droite une montagne chargée de forêts et couronnée d'une ville. A gauche une vaste montagne surmontée de formidables rochers à pic traversant les nuages. A l'avant-plan, du même côté, sous un grand arbre, des mulets gravissent un sentier menant vers une dépression où se voit un clocher perdu au milieu d'arbres.

Au coin inférieur gauche sortant du trait carré, la fin de la signature *rueghel* écrite d'une plume assez épaisse. Le B a disparu par une légère réduction que la feuille a subie sur ses bords.

Dessin d'une encre très pâlie sur un papier jauni, dans un trait carré.

Hauteur 0,298. Largeur 0,430.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 20720.

Ce dessin est gravé sans titre, mais, comme le précédent, en contrepartie et de mêmes dimensions dans la suite des *Grands paysages* édités entre 1554 et 1558 par Jérôme Cock.

21. GRAND PAYSAGE COMPOSITE.

Mélange de paysage brabançon et de paysage alpestre.

Une église se voit à droite, un moulin à gauche. Une rivière qui part du premier plan va défiler au fond à gauche entre de grands rochers. Au premier plan cinq petits personnages très joliment dessinés. On remarquera aussi le pittoresque fouillis d'herbes et de plantes au coin droit. Au bas de la gauche la date et la signature 1554 *reugel* ; cette dernière parait apocryphe.

Hauteur 0,333. Largeur 0,465.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 1202.

Voir notre reproduction.

22. PAYSAGE ROCHEUX étoffé d'un REPOS EN ÉGYPTE.

Très accidenté à l'avant-plan. A droite une forteresse sur une montagne en forme de pyramide, au fond ; au milieu, une seconde montagne, à gauche, un fleuve en perspective. Au premier plan le Repos en Egypte.

Dessin à la plume, signé *bruegel f.*

Hauteur 0,21. Largeur, 0,285.

Berlin, Cabinet des Estampes ; donation de M. de Beckerath.

23. PAYSAGE ROCHEUX.

Un grand rocher se dresse à droite ; à gauche coule une rivière. Signé P. BRVEGEL 1559.

Hauteur 0,143. Largeur 0,216.

Vienne, Cabinet des Estampes de l'Académie des Beaux-Arts.

24. PETIT PAYSAGE ROCHEUX.

Au milieu un fleuve avec trois bateaux. Au fond une vue de ville. A droite une colline. A gauche un rocher dont le pied baigne dans l'eau d'une rivière et qui est percé d'une grande ouverture. Ce rocher est fort parent des rochers qui accidentent les paysages de Jérôme Cock, spécialement de ceux qui sont animés des figures de *Mercure et Argus*, 1558, de la *Mort d'Adonis* et de *Léandre et Etus*. Au milieu de l'avant-plan, un rocher portant vers la gauche la signature. P. BRVEGEL 1560.

Dessin à la plume d'une encre très jaunie.

Hauteur 0,143. Largeur 0,190.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 712.

25. PAYSAGE AVEC ROCHERS ENTOURÉS DE NUAGES.

Le soleil, occupant de ses rayons tout le ciel à gauche, éclaire un paysage très détaillé, avec ville, villages, châteaux, rivières, ponts. A droite, de grands blocs rocheux s'entassent de l'avant-plan jusque dans les nuages. Dans une crevasse de ces rochers un chemin où circulent des cavaliers.

Dessin à la plume, d'encre très pâlie.

Signature authentique P. BRVEGEL 1560 (61 ou 62?) d'une encre plus foncée.

Hauteur 0,140. Largeur 0,185.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19737.

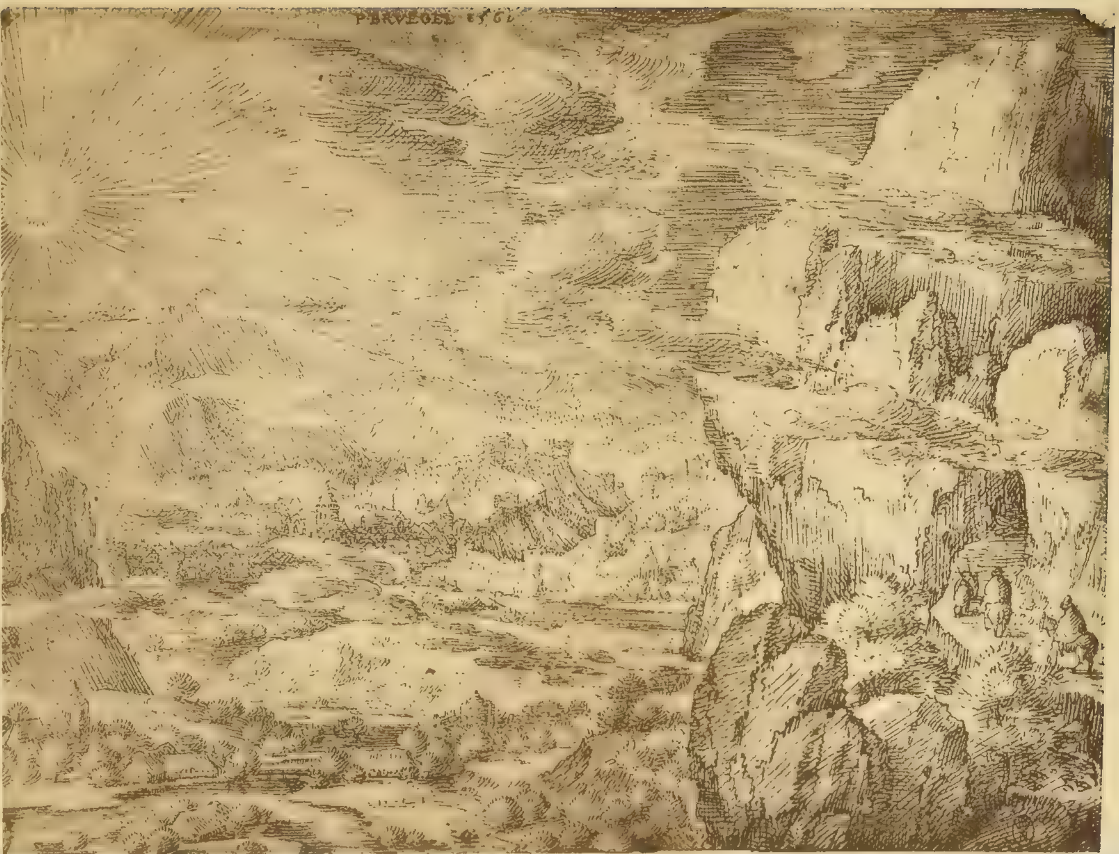
26. PONT ET CHATEAU-FORT AVEC TOUR.

Dessin à la plume.

Signé BRVEGEL 1560.

Hauteur 0,145. Largeur 0.19.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.



PAYSAGE

DESSIN A LA PLUME, 1562

Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Paris

27. CHAPELLE ÉRIGÉE DANS LES RUINES D'UN CHATEAU SUR UN ROCHER.

Dessin à la plume.

Signé BRVEGEL 1561.

Hauteur 0,98. Largeur 0,195.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

Voir notre reproduction.

28. PAYSAGE AVEC RUINES.

Une tour ruinée, un pan de mur et un petit bâtiment couvert d'un toit se dressent sur un rocher au-dessus d'un tunnel par lequel passe une route. A gauche on voit une rivière et des bergers, à droite des arbres.

Au-dessus, dans le ciel, la signature cursive, très finement écrite, *bruegel 1561.*

Hauteur 0,161. Largeur 0,204.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7877.

29. CHATEAU-FORT SITUÉ SUR UN HAUT ROCHER, DANS UN PAYSAGE TRAVERSÉ PAR UNE RIVIÈRE.

Le château est à gauche, à droite sur un chemin montant un cavalier conversant avec deux voyageurs. On voit au fond une ville fortifiée.

Dessin à la plume, signé au bas vers le milieu *Bruegel 1562.*

Hauteur 0,192. Largeur 0,307.

Munich, Cabinet Royal des Estampes.

30. PAYSAGE MONTAGNEUX.

A droite une route et des rochers. Dans le fond à gauche quelques personnages près d'une rivière.

Dessin à la plume. Signé BRVEGEL 1566.

Hauteur 0,145. Largeur 0,183.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

31. RIVIÈRE BORDÉE A DROITE D'UNE COLLINE TRÉS BOISÉE où s'élève une, ruine; elle se dirige vers une ville dont on voit les églises, les portes, les ponts, ainsi que les remparts garnis de moulins à vent. L'horizon est coupé près de la marge gauche par un arbre.

Nous n'avons pas de raison de nous inscrire contre l'attribution de ce dessin à la plume de Pierre Bruegel l'Ancien, mais nous devons remarquer qu'il n'a rien de caractérisé.

Hauteur 0,145. Largeur 0.193.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 717.

II. DESSINS DE FIGURES

A. *ÉTUDES*

1. Feuilles d'études d'après nature

32. UN BUSTE DE PAYSANNE

dont on ne voit que le bras droit et la tête, vue de face, coiffée d'un bonnet de fourrure, un mouchoir ou *doock* drapé sous le menton. Les yeux ont la forme caractéristique qu'on remarque dans les peintures du *Dénombrement*, de l'*Adoration des Mages* de la Collection Roth, etc.

Dessin à la plume.

Au verso le *Paysan en bottes, vu de profil et gesticulant* du bras gauche, le bras droit appuyant le bâton sur la poitrine, N° 62.

Hauteur 0,19. Largeur 0,148.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 732.

33. FEMME DEBOUT VUE DE DOS.

Elle porte un pot dans la main gauche, qu'on ne voit pas, sa jupe très délabrée et très effilochée en laisse voir une seconde. Elle semble porter des bottes.

Dessin à la plume au-dessous duquel paraissent des traces de la première ébauche au fusain. Indications manuscrites des couleurs. Dans le coin inférieur droit « *Nar het leven* ».

Au verso de cette feuille, la hauteur devenant largeur, se trouve l'*Étude de cheval* à la pierre noire, N° 80.

Hauteur 0,016. Largeur 0,095.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 723.

34. UNE FEMME AU MARCHÉ, VUE DE DOS, DEBOUT PRÈS DE SES SACS.

Dessin à la plume.

Au verso du *Paysan en pied vu de dos, portant une cognée et chaussé de grandes bottes*, N° 51.

Hauteur 0,158. Largeur 0,103,

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 707.

35. UNE PAYSANNE PORTANT UN GRAND PANIER SUR LE DOS ET UNE HACHE DANS LES BRAS.

Elle est debout, habillée d'une camisole demi-longue et d'un tablier de cuir.

Indications manuscrites des couleurs. Au dessous *naert het leven.*

Hauteur 0,160. Largeur 0,102.

Stockholm, National Museum.

36. FEMME ASSISE, DE PROFIL JUSQU'AUX GENOUX, TOURNÉE A DROITE.

Elle est coiffée d'un bonnet de fourrure échancré derrière et laissant passer, comme dans le dessin N° 729 de Berlin, les bouts d'un voile plié. Sous le menton un *doock*, voile ou mouchoir. La manche est trouée au coude. Les pans de l'habit, à la hanche, sont excessivement courts.

Indications manuscrites des couleurs. Le filigrane du papier représente le château aux deux crénélées encadrant un pignon percé d'une porte.

Hauteur 0,127. Largeur 0,117.

Rotterdam, Cabinet des Dessins du Musée Boymans.

37. DEUX VIEILLES PAYSANNES ASSISES L'UNE A COTÉ DE L'AUTRE ET CONVERSANT.

Auprès d'elles un panier couvert d'un linge.

Au milieu du bas: *Nar het leven.* Indications manuscrites des couleurs.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,151. Largeur 0,101.

Rotterdam, Cabinet des Dessins du Musée Boymans.

38. DEUX MARAICHÈRES ASSISES.

a) Dans la partie supérieure, une femme assise sur un mur bas dont on voit quelques briques. Une grosse écharpe est enroulée autour de son cou; une calotte sur la tête; à côté d'elle, pendue à son épaule droite, une hotte d'où sortent de grands paquets de verdure; elle compte sur ses genoux de l'argent qu'elle tire, semble-t-il, d'une bourse.

b) Au-dessous, à gauche, une femme vue de profil assise sur un petit banc, et vendant des navets, des œufs ou des fruits étalés dans un panier parmi des linges. Elle est habillée d'une grosse cotte épaisse, coiffée d'un bonnet de fourrure laissant sortir sur le dos les plis croisés d'un mouchoir; un voile plissé lui prend le cou sous le menton et remonte aux oreilles.

Indications manuscrites des couleurs. Au bas *Nar 't leven.*

Ce dessin forme le verso des *Deux Gueux homme et femme*, N° 41.

Hauteur 0,188. Largeur 0,152.

Cabinet de Berlin, N° 728.

39. TROIS ÉTUDES DE FIGURES DE FEMMES.

a) Une tête avec voile et bonnet, vue de derrière.

b) Une femme assise tournée vers la gauche, une béquille près d'elle à terre.

c) Une autre debout, vue de dos.

Signature apocryphe BRVEGEL f. Au-dessous *nar het leven.*

Dessin à la plume surchargé de sanguine.

Au verso de la feuille, les *Deux hommes vu de trois-quarts de dos, la tête levée* et de profil vers la gauche, N° 72.

On voit une partie du filigrane à l'aigle.

Hauteur 0,153. Largeur 0,205.

Rotterdam, Cabinet des Dessins du Musée Boymans.

40. COUPLE RUSTIQUE VU DE DOS ASSIS SUR UN BANC.

L'homme n'a pas de coiffure, les cheveux sont ébouriffés, à gauche la femme, laissant voir la figure de profil, a le cou enveloppé d'un mouchoir. Elle est coiffée d'une calotte en fourrure échancrée par derrière.

On lit l'inscription *Nart het leven*, sous le premier personnage à gauche ; elle est répétée une seconde fois sous les griffonnements du terrain à droite. Indications manuscrites des couleurs.

Dessin à la plume d'une encre encore fort noire.

Hauteur 0,154. Largeur 0,184.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Voy. Reproduction dans WOERMAN, *ouvr. cit.* N° 124, et dans MAX ROOSES, *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters,* Onze Kunst, 1902, I, p. 80.

41. DEUX GUEUX, homme et femme, appuyés à un mur bas coiffés d'un chapeau ă large bord.

L'homme, de trois quarts à gauche, au centre de la feuille, est en bottes, légèrement courbé sur un bâton, la figure de face, barbue ; la femme, de profil à droite, considérant une aumônière, sous la jupe courte a un pied crayonné qui n'a pas été repris à la plume.

Avec l'indication manuscrite des couleurs et la mention *Naer t leven.*

Une grande tache d'encre à droite ; une petite dans le haut.

Au verso les deux études de maraîchères décrites plus haut, l'une assise sur un mur bas, l'autre assise sur un banc (n° 38).

Hauteur 0,188. Largeur 0.152.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 728.

42. UN COUPLE DE GUEUX.

La femme, âgée, vue de face à mi-corps, légèrement tournée vers la droite, coiffée d'un chapeau. Les mains sont cachées et les yeux sont fermés. A droite un homme à mi-corps, vu de dos, coiffé d'un chapeau de haute forme qui ne laisse voir que quelques mêches de cheveux.

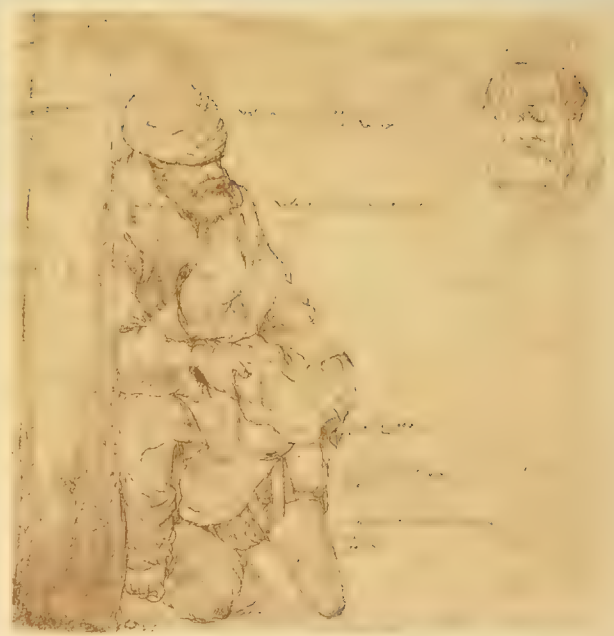
Indications manuscrites des couleurs.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,124. Largeur 0,100.

Amsterdam, Cabinet des Estampes. Inv. des dessins, N° 12.





ÉTUDES DE MENDIANTS ESTROPIÉS
Dessins à la plume
(Cabinet des Estampes du Rijksmuseum, Amsterdam)

43. UNE FEMME CONDUISANT PAR LE BRAS UN PAYSAN IVRE QU'ELLE RÉPRIMANDE.

Avec une marque de collectionneur (comte Gelozzi ?).

Dessin à la plume.

Hauteur 0,177. Largeur 0,132.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 3774.

44. TROIS PETITES ÉTUDES DE FIGURES sur une même feuille.

a) A gauche une mendiante assise tenant en main une petite cruche ; elle est vue de face, les deux pieds de profil, sur la tête un chapeau conique.

b) A droite, au bas, une femme vue de derrière, en bonnet de fourrure avec deux brides croisant sur le dos, dont l'artiste répète le détail, seul, de trois quarts, au-dessus de la figure précédente. Elle porte une grande pélerine sous laquelle pendent à droite un couteau et une bourse.

c) A droite, dans le haut, un mendiant en chapeau, vu de dos, la culotte et le vêtement de dessus très effilochés.

Dessin à la plume repris sur un croquis au crayon. Indications manuscrites des couleurs des costumes au crayon, puis reprises également à la plume. Au bas de la gauche l'inscription *nar het leven.*

Hauteur 0,1825, Largeur 0,1425.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 729.

45. MENDIANT AVEUGLE ASSIS DE TROIS QUARTS A GAUCHE COIFFÉ D'UN CAPUCHON.

Il tient un pot sur les genoux.

Dessin à la plume sur léger croquis au crayon.

Signature apocryphe *P. Breugel f.* Deux indications manuscrites des couleurs en une encre plus jaunie. L'inscription *Naer het leven* manque.

Hauteur 0,132. Largeur 0,085.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Voir reproduction : dans WOERMAN *ouvr. cit.* N° 126 et dans AXEL L. ROMDAHL *ouvr. cit.* p. 127.

46. MENDIANT COUVERT D'UN GRAND MANTEAU DÉCHIRÉ, un bonnet pointu sur la tête et chaussé des bottes.

Dessin à la plume. Avec indications manuscrites des couleurs.

Verso du *Paysan à grandes bottes, en culottes courtes et manteau,* N° 61.

Hauteur 0,158. Largeur 0,101.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 766.

47. MENDIANT DEBOUT VU JUSQU'AU GENOUX TOURNÉ VERS LA GAUCHE.

Il porte un sac, un bâton et un chapeau.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,157. Largeur 0,100.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel.

48. UN GUEUX ASSIS.

Vu de face, la chevelure forte et descendant sur le front, sans coiffure. Les yeux sombres et enfoncés sous des sourcils broussailleux, les mains sur les genoux gantées de moufles.

Dessin à la plume sur une esquisse au crayon.

Trois indications manuscrites de couleurs ; l'inscription *Naer het leven* manque.

Verso du *Paysan portant une houe sur l'épaule*, coiffé d'un bonnet de fourrure posé sur un linge qui lui protège les yeux et le cou, N° 54.

Hauteur 0,19. Largeur 0,145.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 727.

Voir notre reproduction.

49. UN HOMME D'UNE PHYSIONOMIE GROSSIÈRE,

à demi tourné vers la gauche, coiffé d'un bonnet plat, un couteau à la ceinture et un sac sur le flanc.

Dessin à la plume. Avec indication manuscrite des couleurs.

Hauteur 0,197. Largeur 0,147.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 764.

50. UN HOMME MARCHANT VERS LA DROITE,

un sac roulé autour du corps et portant un second sac pendu à un long bâton.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,157. Largeur 0,106.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 768.

51. PAYSAN EN PIED VU DE DOS PORTANT UNE COGNÉE SOUS LE BRAS GAUCHE ET CHAUSSÉ DE GRANDES BOTTES.

Il est coiffé d'un bonnet fourré.

Dessin à la plume relevé d'aquarelles avec indications manuscrites des couleurs.

Au verso : la *Femme au marché, vue de dos, debout près de ses sacs*, N° 34.

Hauteur 0,158. Largeur 0,103.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 767.

52. MENDIANT ESTROPIÉ, ASSIS,

le corps courbé en avant, le bonnet sur les yeux, les mains cachées sous le manteau. Il est vu de trois quarts tourné à droite. Devant lui, à terre, un pot et deux béquilles.

Dessin à la plume.

Indications manuscrites des couleurs.

Hauteur 0,202. Largeur 0,094.

Amsterdam, Cabinet des Estampes. Inv. des dessins, N° 1448.

Voir notre reproduction.





Études de Gueux
Cabinet des Estampes, Berlin

48. UN GUEUX ASSIS.

Vu de face, la chevelure forte et descendant sur le front, sans coiffure. Les yeux sombres et enfoncés sous des sourcils broussailleux, les mains sur les genoux gantées de moufles.

Dessin à la plume sur une esquisse au crayon.

Trois indications manuscrites de couleurs ; l'inscription *Naer het leven* manque.

Verso du *Paysan portant une houe sur l'épaule*, coiffé d'un bonnet de fourrure posé sur un linge qui lui protège les yeux et le cou, N° 54.

Hauteur 0,19. Largeur 0,145.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 727.

Voir notre reproduction.

49. UN HOMME D'UNE PHYSIONOMIE GROSSIÈRE,

à demi tourné vers la gauche, coiffé d'un bonnet plat, un couteau à la ceinture et un sac sur le flanc.

Dessin à la plume. Avec indication manuscrite des couleurs.

Hauteur 0,197. Largeur 0,147.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 764.

50. UN HOMME MARCHANT VERS LA DROITE,

un sac roulé autour du corps et portant un second sac pendu à un long bâton.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,157. Largeur 0,106.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 768.

51. PAYSAN EN PIED VU DE DOS PORTANT UNE COGNÉE SOUS LE BRAS GAUCHE ET CHAUSSÉ DE GRANDES BOTTES.

Il est coiffé d'un bonnet fourré.

Dessin à la plume relevé d'aquarelles avec indications manuscrites des couleurs.

Au verso : la *Femme au marché, vue de dos, debout près de ses sacs*, N° 34.

Hauteur 0,158. Largeur 0,103.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 767.

52. MENDIANT ESTROPIÉ, ASSIS,

le corps courbé en avant, le bonnet sur les yeux, les mains cachées sous le manteau. Il est vu de trois quarts tourné à droite. Devant lui, à terre, un pot et deux béquilles.

Dessin à la plume.

Indications manuscrites des couleurs.

Hauteur 0,202. Largeur 0,094.

Amsterdam, Cabinet des Estampes. Inv. des dessins, N° 1448.

Voir notre reproduction.





Études de Gueux
Cabinet des Estampes, Berlin

53. MENDIANT ESTROPIÉ, BARBU, ASSIS PRÈS D'UN TRONC D'ARBRE.

Il est vu de trois quart, tourné vers la droite ; le bonnet sur les yeux, la jambe gauche, au genoux plié et raidi, est pourvue d'une jambe de bois. A droite, dans le coin du haut, un visage d'homme sans coiffure avec la barbe et les moustaches, vu de face, les yeux fermés.

Dessin à la plume surchargé postérieurement de traits à la sanguine.

Indications manuscrites des couleurs. Au bas vers la droite l'inscription *Nart het leven.*

Hauteur 0,147. Largeur 0,137.

Amsterdam, Cabinet des Estampes. Inv. des dessins, N° 1449.

Voir notre reproduction.

54. PAYSAN PORTANT UNE HOUE SUR L'ÉPAULE.

Il va vers la gauche, coiffé d'un bonnet de fourrure orné d'une aigrette, posé sur un linge qui semble lui protéger le cou et les yeux. Le col est rabattu et déchiqueté.

Dessin au crayon ; une partie seulement, vers la droite du haut est reprise à la plume, notamment le visage et le bonnet, mais non la houe.

Deux uniques indications de couleurs, à la plume ; il en existait une autre au crayon, qui a presque complètement disparu.

L'inscription *Nar t leven* n'apparaît pas, au moins à la plume ; il semble en exister des traces fort incertaines, au crayon, au bas de la droite.

Au verso le *Gueux assis*, N° 48.

Hauteur 0,19. Largeur 0,145.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 727.

Voir notre reproduction.

55. PAYSAN VU DE DOS,

la main droite derrière la hanche, coiffé d'un chapeau de fourrure et portant un sabre en bandoulière.

Dessin à la plume plus vivement fait que d'habitude sur des restes de crayon encore apparents.

Indication manuscrite des couleurs. Au bas l'inscription *Naert leven* très vivement écrite et presqu'illisible.

Au verso le croquis peu clair, au crayon, d'un animal.

Hauteur 0,145. Largeur 0,187.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 733.

56. PAYSAN BARBU, ASSIS DE FACE.

Coiffé d'un chapeau qui lui cache la figure et ne laisse voir que le bout du nez, de longues moustaches et la barbe.

Dessin à la plume sur croquis au crayon. Encre jaunie.

Cette étude est faite plus hardiment, dans un format plus grand, que les autres croquis de ce genre. Ce pourrait être une œuvre de la seconde période de la vie de l'artiste.

Au bas, l'inscription *Nart het leven.* Cinq indications de couleurs.

Hauteur 0,178. Largeur 0,188.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Voir notre Reproduction. Reproduit aussi dans Woerman, *ouvr. cit.* n° 125, et dans Max Rooses, *Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, Onze Kunst, 1902, I, p. 196.

57. PAYSAN VU DE TROIS QUARTS DE DOS TOURNÉ VERS LA DROITE.

Drapé dans une ample pélerine dont le modelé est indiqué par grand plan et dont les rapiècements sont soigneusement détaillés. Les jambes sont couvertes de houseaux rapiècés. Il est coiffé d'un bonnet de fourrure déchiré qui laisse à peine dépasser les cheveux. On ne voit ni main ni cou ni figure.

Dessin à la plume sur croquis au crayon.

Sous le pied droit *Nart het leven.* Indications manuscrites des couleurs.

Hauteur 0,162. Largeur 0,099.

La Haye, Collection de M. le chevalier Victor de Stuers.

58. PAYSAN VU DE PROFIL A DROITE

assis au marché, les bras croisés dans l'anse d'un panier qu'il tient sur les genoux. Un chapeau à large bord retroussé par derrière, lui couvre la tête.

Dessin à la plume dans un trait carré.

Au dessous l'inscription *Naer hedt leven.* Cinq inscriptions manuscrites des couleurs.

Hauteur 0,158. Largeur 0,152.

Vienne, Cabinet de l'Albertine, N° 7866.

Voir notre reproduction.

59. BERGER ENVELOPPÉ DANS UN GRAND MANTEAU VU DE DOS.

Il a un bonnet pointu sur la tête, un sac est attaché à son bâton qu'il tient dans la main gauche. On n'aperçoit que les vêtements, nulle part n'apparaît la chair, ni à la tête ni aux mains. Indications manuscrites des couleurs.

Au bas *Nart het leūen.* Au verso le n° suivant.

Feldberg. Collections du prince Jean de Liechtenstein.

Voy. Reproduction dans *Handzeichnungen alter meister aus des Albertina etc. N° 92^b^.*

60. PAYSAN DE PROFIL A DROITE

portant un sac à courroie pendu à son épaule droite sur trois bâtons. De la main gauche il s'appuie sur une barrière rustique. Il est coiffé d'un



Paysan en bottes vu de profil
Dessin à la plume sur croquis au crayon
(Cabinet des Estampes, Berlin)



Paysan portant une houe sur l'épaule
Dessin au crayon
(Cabinet des Estampes, Berlin)

bonnet de fourrure orné de plumes de coq. Dessin à la plume ; les ombres sont indiquées au lavis.

Au bas *Nart het leūen.* Indications manuscrites des couleurs. Verso du n° précédent.

Hauteur 0,160. Largeur 0 100.

Feldberg. Collections du prince Jean de Liechtenstein.

Voy. Reproduction dans *Handzeichnungen alter meister aus des Albertina etc. N° 92ª.*

61. PAYSAN A GRANDES BOTTES, EN CULOTTES COURTES ET MANTEAU.

Dessin à la plume rehaussé d'un ton d'aquarelle.

Aaec indications manuscrites des couleurs.

Recto du *Mendiant couvert d'un grand manteau déchiré*, N° 46.

Hauteur 0,158. Largeur 0,101.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 766.

62. PAYSAN EN BOTTES VU DE PROFIL,

gesticulant du bras gauche et tenant son bâton appuyé du bras droit contre la poitrine. La physionomie est très violemment indiquée, notamment pour les yeux et la bouche qui est entr'ouverte. Le reste du corps est superbement caractérisé. Les jambes, chaussées de bottes, ne sont pas finies, les pieds manquent.

Dessin à la plume sur croquis au crayon.

Indication manuscrite des couleurs. L'inscription *Naer het leven* presqu'illisible.

Recto du *Buste d'une paysanne* vue de face N° 32.

Hauteur 0,19. Largeur 0,148.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 732.

Voir notre Reproduction.

63. UN PAYSAN DEBOUT VU DE TROIS QUARTS DE DOS.

Tourné vers la gauche. Il est habillé d'une veste n'allant que jusqu'à la ceinture et porte un sac sous le bras droit.

Dessin à la plume. Indications manuscrites des couleurs.

Au verso les deux demi-figures du N° 67.

Hauteur 0,153. Largeur 0,097.

Rotterdam, Cabinet des dessins du Musée Boymans.

64. HOMME EN COSTUME DE PÉLERIN VU DE TROIS QUARTS DE DOS.

Coiffé d'un chapeau à large bords, orné de coquilles. Il a le bâton à la main gauche, qu'on devine mais qu'on ne voit pas. Une cruche en grès, un étui et une cuillère, suspendus à la ceinture sous le bras gauche.

Indication manuscrite des couleurs. Au bas à gauche, sur un caillou, *Nart leven.*

Filigrane : sur un cul de lampe un château aux deux tours crénelées encadrant un pignon percé d'une porte.

Hauteur 0,322. Largeur 0,196.

La Haye, Collection de M. le chevalier Victor de Stuers.

65. UN OUVRIER PORTANT UNE HACHE SOUS LE BRAS GAUCHE, debout, tourné de trois quarts à gauche.

Il est en culotte.

Indications manuscrites des couleurs. A gauche, en dessous, *naer het leven.*

Hauteur 0,155. Largeur 0,155.

Stockholm, National Museum.

66. DEUX GUEUX ASSIS SUR UNE GROSSE BUCHE.

A l'un, vu de profil, le bissac pend de l'épaule, sur le dos, où l'on voit un bâton très noueux. Le pouce qui tient le chapeau est estropié ou mal dessiné. Le second mendiant a la tête, aux yeux durs, vue presque de face. Au premier mendiant des repentirs laissent voir un essai de tête beaucoup plus grosse.

Dessin à la plume repris sur croquis à la pierre noire fort estompé.

Les inscriptions des couleurs des vêtements ont été primitivement écrites au crayon, puis refaites à la plume; avec la mention *nar t leven* encadrée d'un trait carré. (Voir la reproduction).

Hauteur 0,192. Largeur 0,210.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 734.

Reproduction dans *Zeichnungen alter meister in Kupferstich Kabinet des K. Museen zu Berlin.* Herausgegeben von F. Lippmann. Livr. XVI,G.

67. DEUX PERSONNAGES A MI-CORPS.

Dessin à la plume. Au recto du N° 63.

Hauteur 0,153. Largeur 0,097.

Rotterdam, Cabinet des dessins du Musée Boymans.

68. DEUX ÉTUDES DE PERSONNAGES EN COSTUMES ÉTRANGERS.

a) L'un vu de trois quarts, de dos, la figure de profil à gauche, coiffé d'un bonnet à aigrette avec une plume très droite, est assis sur un banc. Il a sous lui le pan gauche de sa houppelande, le pan droit est pendant.

b) Le second est debout, de profil à droite en bottes et en culotte à franges, en pourpoint, un chapeau sur la tête.

Indications manuscrites des couleurs ; en bas à gauche *Nart het leven.*

Dessin à la plume repris sur crayon ; paraît avoir reçu quelques accentuations d'une encre restée plus foncée que la première.

En filigrane le château à deux tours encadrant une porte, posé sur un cul de lampe.

Hauteur 0,17. Largeur 0,18.

Berlin, Cabinet des Estampes N° 730.

69. DEUX PERSONNAGES VÊTUS DE COSTUMES ÉTRANGERS.

L'un, au fond, à gauche, vu de face, est couvert d'une espèce de cotte de héraut d'armes. L'autre, habillé de même, est vu de trois quarts de dos, assis sur un escabeau, à droite, près du trait carré.

Inscriptions de couleurs au crayon et à l'encre. A droite au bas *nart hedt leūen*. Au verso on devine de légers croquis à la plume.

Hauteur 0,175. Largeur 0,145.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

Voir notre reproduction.

70. DEUX PERSONNAGES EN COSTUMES ÉTRANGERS.

a) L'un vêtu d'une grande houppelande serrée d'une ceinture à la taille. Des bottes à revers. Une grande plume à la toque. Les mains derrière le dos, la figure tournée de trois quarts à droite.

b) L'autre vu de dos, appuyé sur un mur, le pan de l'habit assez court, une toque à rabat sur la tête, le pied droit levé de terre.

Dessin à la plume sur des traces de dessin au crayon plus appuyé que d'habitude.

Indication manuscrite des couleurs ; en bas à gauche *Nart het leven.*

Hauteur 0,1625. Largeur 0,19.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 731.

71. DEUX PERSONNAGES EN COSTUME HONGROIS.

L'un a le pourpoint jaune, un manteau blanc à brandebourgs jaunes, une ceinture rouge et un sac rouge, des galons jaunes et un pantalon mauve. Les souliers sont jaunes à revers blancs; le chapeau est noir, à plumes, à revers roses. Les manches du manteau sont doublées de jaune. L'autre, à gauche, est assis, vu de dos, légèrement tourné à gauche, le visage en profil.

Indications manuscrites des couleurs, au crayon et à la plume.

Ce dessin, repris à la plume sur un premier croquis au crayon, est en surplus des indications manuscrites de couleurs, colorié à l'aquarelle, ce qui se présente très rarement dans les dessins de Bruegel.

Au bas, à gauche, l'inscription *Nart het leven.*

Hauteur 0,165. Largeur 0,170.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

Voir notre reproduction.

72. DEUX HOMMES VUS DE TROIS QUARTS DE DOS,
la tête levée de profil vers la gauche.

Croquis de la partie supérieure des deux personnages. L'un est coiffé d'un bonnet à dessin et vêtu d'une houppelande à col de fourrure ; l'autre, coiffé d'un serre-tête, est enveloppé dans un manteau à capuchon.

Verso des *Trois études de figures de femmes*, N° 39.

Hauteur 0,153. Largeur 0,205.

Rotterdam, Cabinet des dessins du Musée Boymans.

73. DEUX RABBINS PRÈS D'UN PUPITRE.

L'un est coiffé d'un chapeau de fourrure et habillé d'un vêtement large, tient un livre ; l'autre, barbu, coiffé d'un bonnet pointu avec un livre derrière lui.

Dessin à la plume. Avec indication manuscrite des couleurs.

Hauteur 0,195. Largeur 0,152.

Francfort-sur-Mein, Institut Staedel, N° 765.

74. DEUX HOMMES, L'UN DE PROFIL A GAUCHE, L'AUTRE VU DE DOS ET UN BUSTE D'HOMME vu de trois quarts à droite.

Indication manuscrite de couleurs. Au bas *Nart het leven.*

Hauteur 0,155. Largeur 0,200.

Berlin, Cabinet des Estampes, donation de M. de Beckerath.

75. DEUX PAYSANS VUS DE DOS.

Celui de gauche, coiffé d'un bonnet, est vu de trois quarts à gauche ; sa main gauche est seulement indiquée au crayon, d'un trait flou. L'autre paysan est coiffé d'un chapeau haut de forme et renflé à sa partie supérieure.

Dessin à la plume repris sur des traces de crayon.

Indications manuscrites des couleurs. Au milieu du bas l'inscription *Nart het leūen.*

Hauteur 0,157. Largeur 0,149.

Bruxelles, Collection de M. le comte Ch. Cavens.

76. TROIS PERSONNAGES EN PIED.

Le premier, estropié de la jambe gauche, est vu de dos et s'appuie sur deux béquilles. La tête penchée n'est indiquée que par le bonnet de fourrure.

Le second, tourné vers la gauche et vu de trois quarts par derrière porte un vêtement à manches volantes. On n'aperçoit ni les mains ni la figure. La tête est cachée sous le bonnet qui ne laisse voir qu'une mèche de cheveux.

Le troisième, vu de face a les mains rentrées dans les manches. Un bonnet orné d'une plume cassée couvre le visage plus bas que la bouche et ne laisse voir qu'une barbe broussailleuse.

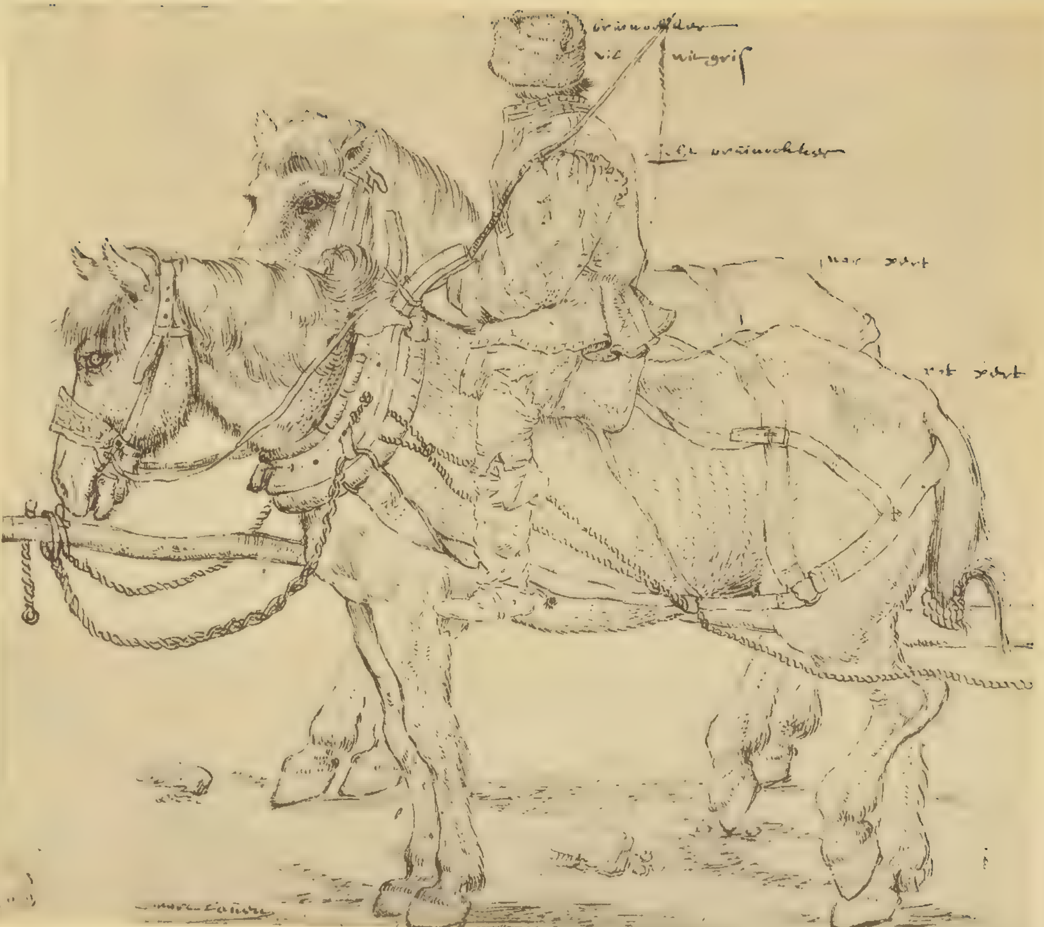
Au coin inférieur gauche *Nar het leven.* Indications manuscrites des couleurs.

Dessin à la plume, grossièrement surchargé, plus tard, de traits à la sanguine.

Hauteur 0,155. Largeur 0,199.

Rotterdam, Cabinet des dessins du Musée Boymans.

Reproduction dans MAX ROOSES, *Teekeningen der Vlaamsche Meesters,* Onze Kunst, 1902, I, p. 194-195.



ÉTUDE D'ATTELAGE

Croquis au crayon entièrement repris à la plume

(Albertina-Sammlung, Vienne)

77. DEUX PAYSANS ASSIS ET UN TROISIÈME DEBOUT.

L'un debout à gauche, vu de dos, un sabre à la ceinture, un bonnet de fourrure sur la tête, une collerette à feston pendant sur les épaules ; deux autres assis, à droite, sur un même bloc cubique, l'un vu de profil à gauche et l'autre de dos.

Indications manuscrites des couleurs. Au bas *Nart het leven.*

Hauteur 0,156. Largeur 0,182.

Stockholm, National Museum, N° 13.

Voy. Reproduction dans *Handzeichnungen alter meister aus des Albertina.* N° 1021.

78. TROIS HOMMES VUS SOUS DES ANGLES ET DANS DES HABILLEMENTS DIFFÉRENTS.

Le premier à gauche, vu de profil, la tête dans un haut bonnet bordé de fourrure dont une partie se rabat sur la joue et sur l'oreille ; le second vu de trois quarts par derrière, se drapant dans une houppelande à col de fourrure, dont les manches flottent derrière, est coiffé d'une toque ; le troisième, vu de trois quarts de face, les mains derrière le dos, le vêtement serré à la taille par une ceinture ornée.

Les pieds des deux personnages de gauche sont légèrement entamés par la marge.

Indications manuscrites des couleurs. Au coin inférieur gauche *Nart het leven.*

Hauteur 0,163. Largeur 0,182.

La Haye, Collection de M. le Chevalier Victor de Stuers.

79. ATTELAGE RUSTIQUE.

Deux chevaux vus de profils à gauche l'un derrière l'autre, attelés à un char dont on voit le timon, et dont l'un est monté par un paysan. Celui-ci tourne la tête de façon à ne rien laisser voir de la figure; on n'aperçoit que le bout des cheveux dépassant la fourrure de la casquette dans le cou.

Dessin à la plume très précis, sur un croquis au crayon presque totalement effacé.

Les chevaux n'ont pas d'œillères, les yeux sont très étudiés.

Dans le bas à gauche *Nart leven.*

Hauteur 0,165. Largeur 0,185.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7867.

Voy. notre reproduction. Reproduit aussi dans *Handzeichnungen alter meister aus Albertina*, etc., Tome IX, n° 1029.

80. ÉTUDE DE CHEVAL, VU DE PROFIL.

Dessin au fusain ou à la pierre noire écrasée de la manière du dessous du dessin précédent. Pas de reprise à la plume. Pas d'annotation.

Verso de la *Femme debout vue de dos* portant un pot dans la main gauche N° 33.

Hauteur 0,095. Largeur 0,16.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 723.

81. PERSONNAGE VERSANT LE CONTENU D'UN CHAUDRON OU D'UN PANIER.

Il est tourné de trois quarts à droite.

C'est l'esquisse pour un des proverbes en médaillons du tableau qui faisait partie de la collection Rothan, et pour l'un de ceux du tableau de la collection Mayer-van den Berghe.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,143. Largeur 0,095.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre N° 19722.

Voy. Reproduction dans Em. Michel, *ouvr. cit.* p. 96.

Provient de la Collection Mariette.

82. QUATRE PERSONNAGES DEBOUT, EN CONVERSATION.

Au devant, l'un est vu de dos, drapé largement dans un vêtement aux plis épais, et coiffé d'une calotte sur des cheveux longs et crépus. A droite, un second à belle barbe longue, coiffé d'un chapeau oriental, s'est enveloppé d'une étoffe tombant sur le dos. Ce personnage rappelle le Pharisien qu'on voit à droite dans la gravure de la *Femme adultère.* A gauche, un homme à petite barbe avec chapeau à grand bord, relevé devant, vu de profil ; au fond, une grosse figure imberbe. Les personnages latéraux ne sont pas complètement dessinés.

Au bas, d'une autre encre, la signature apocryphe *brūegel.*

Ce très beau dessin à la plume n'est pas un simple croquis ; il semble être l'étude d'un groupe destiné à un tableau.

Hauteur 0,210. Largeur 0,150.

Paris, Cabinet des dessins du Louvre, N° 19740.

Voir notre reproduction.

83. LE PÉLERINAGE DES ÉPILEPTIQUES de Molenbeek St. Jean près de Bruxelles.

Composition de quatorze personnages distribués au premier plan en quatre groupes de trois personnes, une femme menée par deux hommes ; deux joueurs de musettes séparent les quatre groupes par deux. Au second plan deux hommes et une femme apportant chacun de droite à gauche, sur des plats. des mets évidemment destinés à réconforter les pélerins. Au troisième, sur un ruisseau, le Meulenbeek, est jeté un petit pont où passe en dansant un autre trio ; de l'autre côté de l'eau une femme est assise et se repose, plus loin un béquillard. Comme fond s'esquisse en traits légers un joli décor d'arbre et de maisons entre lesquels apparaît une église vers laquelle se dirigent de petits personnages.



Étude pour un groupe de quatre personnages en conversation
Croquis à la plume inachevé
(Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Paris)



LE GARDEUR D'OIES
Dessin à la plume
(Cabinet des Estampes, Dresde)

Au dessous, de la même encre que le dessin et en caractère égal et soigné l'inscription « *Dit sin dije pelgerommen die op sint Jans dach büijten brùessel te müelebeec danssen moeten ende als sij oùer een brùgge gedanst oft gesprongen hebben dan sin sij genesen vor een heel Jaer van sint Jans siechte, brùegel m.ccccc.lxiiij* ». (Un second *e* avait été d'abord écrit au lieu du *l* final de *bruegel*.

Devant la signature un monogramme composé de majuscules cursives P. B.

Dessin à la plume sur papier bleuté.

Hauteur 0.288. Largeur 0,417.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7868.

Voir notre reproduction. Reproduit également dans MAX ROOSES, *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, Onze Kunst, I, p. 192.

Il existe au Rijks Museum à Amsterdam une copie identique trait pour trait de ce dessin; l'inscription plus inégalement tracée est la même que celle de Vienne. Le fond seul, et la date qui est ici 1569, diffèrent. Quant au métier, la plume manque d'assurance, e trait est perpétuellement hésitant, les repentirs sont sans esprit.

H. Hondius a gravé cette composition en trois estampes, en 1642.

84. ÉTUDE POUR LE GARDEUR D'OIES.

Jeune homme debout, tourné vers la gauche, appuyé sur un long bâton à la hauteur de la poitrine, les yeux protégés par le bord de son chapeau.

Superbe et élégant dessin à la plume, cintré dans le haut.

Hauteur 0,245. Largeur 0,147.

Dresde, Cabinet des Estampes.

V. notre reproduction. Reproduit aussi dans WOERMAN, *ouvr. cit.*, n° 127.

Ce dessin est la préparation évidente à une peinture de proverbe. Un tableautin rond de la collection Fétis, daté de 1611 et signé P. Bruegel, le reproduit. On le trouve aussi utilisé comme berger au premier plan à droite, près d'un chien, dans l'*Adoration des Mages* de Jean Bruegel au Musée Impérial de Vienne (n° 908).

Une *copie* exacte et minutieuse de ce dessin existe à l'Albertine (n° 7865). On la reconnait à ce que les repentirs de la jambe et du pied gauche n'y existent plus, au manque d'esprit des hachures formant l'ombre de l'intérieur du bord du chapeau, etc. Elle est d'une encre très jaune et revêtue de la fausse signature BRVEGEL en capitales presques cursives. La petite distance des pontuseaux dans le papier, 18 millimètres au lieu de 26 à 27 qu'on y trouve en moyenne, signale également le papier comme anormal parmi ceux que Bruegel utilise habituellement.

Hauteur 0,242. Largeur 0,136.

85. TÊTE DE PAYSAN COIFFÉ D'UNE CASQUETTE NOIRE, dessinée à la plume et à l'aquarelle.

La feuille a été découpée autour de la tête et on a ajouté un fond bleu pâle qui tranche avec la teinte roux foncé de la chair ; celle-ci est modelée en blanc rosé aux lumières notamment sur les pommettes au cou, à l'arète du nez, aux rides du front, aux lèvres. On remarque un repentir à la pommette gauche, d'abord très saillante et assez caractéristique des types de Bruegel. Ce repentir est probablement postérieur, et contemporain de la retouche du fond.

Ni signature ni inscription.

Au verso de la tête décrite au N° suivant.

Hauteur 0,174. Largeur 0,157.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Voir notre reproduction. Voy. aussi la reproduction en couleurs dans WOERMAN, *ouvr. cit.* N° 128.

86. AUTRE TÊTE DE PAYSAN TOURNÉE DE TROIS QUARTS A GAUCHE.

Type bruegelien également caractérisé, coiffé d'une calotte en feutre mou dépassant légèrement la tête. La barbe, que le rasoir a négligé pendant une semaine au moins, est curieusement rendue dans son effet hérissé par la combinaison du dessin à la plume et de gouache claire sur le ton de chair foncé à l'aquarelle. Retouches de gouaches en hachures dans les chairs.

Verso de la feuille précédente.

Dresde, Cabinet des Estampes.

Voir notre reproduction. Voy. aussi la reproduction en couleurs dans WOERMAN, *ouvr. cit.* N° 129.

B. *COMPOSITIONS*

1. Sujets religieux

87. DESCENTE DE JÉSUS AUX LIMBES.

Jésus descend entouré d'anges dans une orbe lumineuse. A droite la troupe des Patriarches s'avance sur la machoire inférieure de la Gueule d'Enfer dont la porte est arrachée ; par le front de celle-ci, brisé comme une coquille, on voit le Prince de l'Enfer s'arrachant les cheveux de désespoir. Du même côté un monstre accroché à un arbre se hâte de refermer les valves de sa carapace qui contient une foule de damnés. Au dessous du Christ une grande roue déverse dans une grande cuve des damnés venant de dessous une grande cheminée. A gauche, Satan, prince orgueilleux enfermé dans un haume à cimier et à lambel, posé sur des roues qu'il manie au moyen de pédales, menace le Christ d'un poisson



Tête de paysan coiffé d'une casquette noire
Dessin à la plume et à l'aquarelle
(Cabinet des Estampes, Dresde)



Tête de paysan tournée de trois quarts a gauche
Dessin à la plume et à la gouache
(Cabinet des Estampes, Dresde)

embroché à son épée. Au premier plan, des démons de tous genres terrorisés, ou fuyant, parmi lesquels, vers le milieu, un poisson emportant sur son dos une nichée; à gauche un damné mis à l'estrapade sur une échelle.

Signé, de la même encre que le dessin, à gauche dans le coin inférieur dans un cartouche, BRVEGEL, et au dessous *1561*.

Au dessous de la signature commence l'inscription *Toblite* (sic, comme dans la gravure), *o porte capita vestea* (sic) *attollimine fores sempiterne et ingredietur Rex ille gloriosus*.

Dessin à la plume coupé au trait carré.

Hauteur 0,225. Largeur 0,295.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7873.

Voir notre reproduction.

88. LA CHUTE DU MAGICIEN

livré aux démon sur l'ordre d'un saint (Saint Pierre ou Saint Jacques).

Le saint, auréolé, placé à gauche devant une porte où se tiennent des spectateurs, d'un geste bénissant lève la main gauche (le dessin est donc fait en prévision de la contrepartie qu'en va donner la gravure à l'impression). La troupe de démons, au milieu, frappe le magicien qui tombe à la renverse la tête en bas près d'un fauteuil également renversé. A droite un décapité étendu sur une table, des diables équilibristes et des acrobates, qu'on retrouve au premier plan où l'on voit aussi quelques monstres. Au fond, derrière une pancarte affichant les exercices de la troupe acrobatique, deux joueurs de trompettes.

Dans le coin gauche du bas, auprès du Saint, la signature BRVEGEL M D X LIIII, le V et l'E tenant ensemble.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,210. Largeur 0,293.

Amsterdam, Cabinet des Estampes du Rijks Museum. Autrefois dans le Cabinet des Estampes à Leyde.

Voir notre reproduction.

C'est l'original qui a servi à la gravure de P. van der Heyden.

89. LE JUGEMENT DERNIER.

Le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, se servant d'une boule du monde comme marche-pied. Quatre anges l'entourent jouant de la trompette; de droite à gauche dans les nuages les saints et les patriarches. Au-dessous, au premier plan, ressuscitent des hommes et les femmes que les démons cherchent aussitôt à accaparer et à tourmenter. L'un d'eux est avalé à moitié par un poisson muni de bras qui s'apprête à lui cribler les jambes de coups de couteau. A gauche un monstre cherche à refermer le couvercle d'un puits où se voient des diables. A droite un hibou monstrueux portant sur son dos un nid de jeunes hiboux. A gauche la Gueule de l'Enfer où une barque conduite par des démons vient déverser les damnés ; de la foule que domine les fourches, les crocs, les

hallebardes infernales et les étendards et les croix paradisiaques, se détache un autre courant qui sous la conduite d'anges se dirige à droite vers les hauteurs célestes.

Signé à droite dans le coin inférieur droit sur un cartouche, placé comme une pierre dans un buisson, *brueghel 1558*.

Au dessous du trait carré « *Compt ghy gebenedyde myns Vaeders hier, En gaet ghy vermaledyde in dat eeuwighe vier* ».

Dessin à la plume coupé au trait carré.

Hauteur 0,308. Largeur 0,217.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7874.

Voir notre reproduction.

2. Sujets didactiques religieux et profanes

90. LES GRANDS POISSONS MANGENT LES PETITS. Proverbe.

Un grand poisson occupant toute la largeur de la composition, la tête à gauche, la queue à droite, est échoué sur le sable. Par la gueule ouverte il rend des poissons de différentes dimensions qui en avalent eux-même d'autres. Armé d'un énorme couteau, un homme, dont le chapeau cache le visage, fend le flanc du monstre et délivre une seconde masse de poissons et de mollusques se dévorant également entre-eux. A l'avant plan, dans une barque un homme éventre un grand poisson dont il retire un plus petit, tandis qu'un père montre la scène principale à son fils. La gauche du fond est occupée par un bras de mer où l'on voit une île rocheuse et une ville ressemblant à Anvers. A droite près d'une chaumière quelques arbres aux branches desquels un homme va prendre des poissons éventrés.

Dessin à la plume. Daté et signé dans le terrain au bas de la droite : *brueghel 1556*.

Gravée par Pierre Vander Heyden et éditée par Jérôme Cock, cette composition est alors signée du nom de Jérôme Bosch. La date et la signature étant tout aussi évidemment de la main de Bruegel que le dessin lui-même, nous avons adopté l'explication (1), très naturelle, que le présent dessin est la traduction par Bruegel d'une peinture de Bosch.

Hauteur 0,217. Largeur 0,308.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7875.

Voir notre reproduction.

91. LA LUXURE.

Au milieu un diable embrasse la figure allégorique de la Luxure, à gauche un cortège où l'on distingue un homme nu, assis sur un âne, les mains liées derrière le dos et deux autres figures nues que des démons battent de verges. Au fond des jardins de plaisance. Au premier plan un

(1) Voy. pp. 13, 69, 152.

monstre composé d'une tête et de bras élève en l'air un œuf qu'il perce d'un couteau, à gauche un monstre assis, un couteau à la main.

Dans le champ de la composition, entre ces derniers, le mot *luxuria* en caractères gothiques.

Dans la marge du bas sur une ligne l'inscription : *Luxurye.... leden.*

Signé au coin inférieur droit dans un cartouche : *brueghel 1557.*

Les deux inscriptions sont d'une encre plus fortement jaunie que la signature.

Hauteur 0.225. Largeur 0.297.

Bruxelles, Collection de M. Franç. Empain.

Ce dessin est l'original de la gravure de Pierre van der Heyden, publiée par Jérôme Cock dans la suite des *Vices.*

92. LA COLÈRE.

La figure allégorique de la Colère armée et portant une cote de mailles sur sa robe porte une torche et un glaive. Elle est accompagnée d'un ours et d'une troupe de guerriers sortant d'une tente à gauche pour détruire d'un immense couteau une dizaine de gens nus. Au second plan sur une tonne dans laquelle on se bat, se dresse une grande figure, le bras en écharpe, une bouteille à la main droite. A droite, sous un arbre, un homme qu'un démon rôtit à la broche. Au fond, à gauche, un paysage infernal où des troupes armées livrent un assaut à une construction fantaisiste.

Signé au bas à gauche *brúeghel 1557.* Dans la marge du bas, sur une ligne, l'inscription : *Gramschap doet den mont zwillen, En verbitert den moet, sy beroert den geest en maeckt swert dat Bloet.*

Florence. Collections des Offices, N° 1037[1].

Voir notre reproduction.

Ce dessin est l'original de la gravure de Pierre van der Heyden, publiée par Jérôme Cock dans la suite des *Vices.*

93. LA PARESSE.

La figure allégorique de la Paresse sommeille au milieu de la composition, le coude appuyé sur un âne ; un diable lui apporte un oreiller. A gauche, un tronc d'arbre creux où se cache un porc, et sur lequel perche un oiseau à gros bec. A droite, un monstre anthropomorphe affublé d'un manteau à chaperon d'où sort un bec en spatule traine un paresseux couché et mangeant dans un lit à roues. Au second plan du même côté, les rouages d'une horloge symbolisée par un personnage frappant une cloche d'un marteau ; au dessous, couchés dans un lit et sur une table des paresseux auxquels un démon apporte un oreiller. Sur une tablette une carte à jouer. A gauche, au bord de l'eau, des monstres divers ; un grand moulin où crie un grand bonhomme, accroupi dans une action rabelaisienne, qu'une troupe d'homme aide à se soulager. Vers l'horizon un grand bâtiment ruiné par les flammes et plongeant dans l'eau présente comme façade un immense cadran auquel un bras sert d'aiguille.

L'inscription *Desidia*, en caractères gothiques et d'une encre plus jaunie que le dessin, sous la figure de la Paresse. Au bas l'inscription.

Signé *bruegel 1557*, de la même encre que le dessin, dans le coin inférieur droit.

Dessin à la plume.

Hauteur 0,214. Largeur 0.287.

Vienne, Albertina Sammlung, N° 7872.

Voir notre reproduction. Reproductions dans *Handzeichnungen alter Meister* et dans ROMDAHL, *ouvr. cit.*, pl. XVII.

Ce dessin est l'original de la gravure de Pierre van der Heyden, publiée par Jérôme Cock dans la suite des *Vices*.

94. L'ESPÉRANCE.

Au milieu de naufragés, dans une mer agitée, sur une ancre se dresse la figure allégorique de l'Espérance. A droite, au premier plan, des prisonniers dans une tour, au second des pêcheurs, au troisième un incendie, au quatrième des agriculteurs.

Sous la figure de l'Espérance le mot *Spes* répété deux fois, dont l'un est entouré d'un trait carré.

Dans la marge inférieure, en lettres gothiques, l'inscription *Jucundissima est spei persuasio et vite imprimis, Necessaria inter tod aekummass peneqz intolerabilis*.

Dans le coin inférieur droit, sur une marche de la prison, formant un phylactère, BRVEGEL 1559.

Beau dessin à la plume encore très noir d'encre.

Hauteur 0,227. Largeur 0,295.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 715.

Voir notre reproduction.

Ce dessin est l'original de la gravure publiée par Jérôme Cock dans la suite des *Vertus*.

95. LA TEMPÉRANCE.

Au milieu une femme portant une horloge sur la tête, un mors à la bouche, des lunettes à la main, les pieds sur une aile de moulin. Au bord de sa robe, en lettres rétrogades *Temperantia*. A droite un comptable et sa table de calcul, un écrivain, un peintre et un joueur de musette. Au deuxième plan un chœur de chanteurs avec l'orgue. A gauche une école d'enfants, un groupe de savants en controverse. Derrière eux des tireurs à l'arc et à l'arquebuse, et deux canons ; près d'une colonne, un architecte et un sculpteur. Deux astronomes mesurent le ciel et la terre, tout au fond un paysage avec des maisons de paysans. Dans la marge du bas en une ligne et en lettres gothiques l'inscription : *Videndum ut nec voluptati dediti prodigi et Luxuriosi appareamus nec avara tenacitati sordidi aut obscuri existamus*.



La Parabole des Aveugles
Dessin a la plume, 1562
Cabinet des Estampes, Berlin

Signé au coin inférieur gauche BRVEGEL avec le V, et l'E tenant ensemble. Daté 1560 à droite sur le sac à livre, sous l'écritoire du comptable.

Dessin à la plume très soigné. Filigrane : un aigle, la boule du monde entre les serres.

Hauteur 0,022. Largeur 0,295.

Rotterdam, Cabinet des dessins du Musée Boymans.
Catalogue de 1852, nº 196 ; Catalogue de 1869, nº 55.

Voir notre reproduction.

Ce dessin est l'original de la gravure publiée par Jérôme Cock dans la suite des *Vertus*.

96. « ELCK » ou « CHACUN ».

Trois personnages âgés et barbus font des recherches avec ou sans l'aide de lanternes, au milieu d'objets servant au jeu et au commerce, ballots, caisses, paniers, barils, sacs, balances, setier, jeux de cartes, échiquier, dés à jouer, truelles, compas, haches, navettes, formes à soulier. Au coin inférieur droit un quatrième avec sa lanterne est à demi enfermé dans un tonneau. A droite, deux autres, auprès de caisses et de piles de fromages, s'arrachent un lé d'étoffe. Sur le mur auprès d'eux, une niche contenant un chandelier, et un tableau représentant un homme entouré d'objets détruits parmi lesquels on distingue des chaises, une cruche, un gril, un soufflet, une boite à sel ; on y lit le proverbe *nymant en kent sy selve.* Dans la gravure que Pierre Vander Heyden a faite de cette composition on trouve la variante *hem* au lieu de *sy*.

Au fond, près d'une église de campagne, un camp et une armée près desquels on voit encore deux « Elck » chercheurs s'aidant de leurs lanternes. Le dessin a été rogné des quatre côtés. Dans le coin inférieur gauche subsiste encore une partie de la signature, *ueghel* et la partie supérieure du millésime. La date, à demi coupée, pourrait s'interpréter comme 1558, 1563 ou 1568. La lecture 1558 paraît probable, et le signature avec l'*h* lui donne une nouvelle autorité, quoique 1563 fut la date à laquelle eut lieu précisément, à Anvers, l'Ommegang dont le sujet et les devises répondaient exactement à cette composition.

Largeur 0,209. Hauteur 0,293.

Londres, Cabinet des Estampes du British Museum.

Voir notre reproduction.

Ce dessin est l'original de la gravure de Pierre van der Heyden, publiée par Jérôme Cock.

97. LA PARABOLE DES AVEUGLES (premier projet).

Trois personnages rustiques, deux hommes et une femme, suivent un chemin qui vient du fond, serpente au plan où ils sont et tourne ensuite vers l'avant-plan. Les deux hommes placés au milieu de la composition vont vers la droite, le premier, enveloppé d'un manteau, d'une démarche assurée, la figure de face, les yeux ouverts, le bâton tâtant

devant lui ; le second le suit, avec hésitation, les jarrets pliés, la tête levée vers le ciel. Derrière eux vient la femme, un chapeau sur la tête, dont on n'aperçoit que le bout du nez et le bas du visage ; elle porte au bras un panier et tient un bâton de la main droite.

Comme fond une église et deux pignons de fermes sortant de groupes d'arbres.

Dessin à la plume soigné comme s'il était destiné à la gravure et entouré d'un trait carré. Signé en haut à gauche *bruegel 1562*.

Hauteur 0,195. Largeur 0,310.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 1376.

Voir notre reproduction.

Il faut rapprocher de ce dessin le groupe de trois pélerins accueillis à une porte, qu'on trouve au fond de la *Charité*, dans la suite des *Vertus*.

A rapprocher aussi de la mention des *Aveugles se menant l'un l'autre suivis d'une femme aveugle*, de Jérôme Bosch, que les héritiers de Ph. de Guevara cédèrent à Philippe II.

98. LA DULLE GRIET.

Préparation pour le tableau de la Collection Mayer van den Bergh. C'est un dessin à la plume pour les contours et quelques détails tels que les cheveux, les herbes et quelquefois les briques et les ardoises. Le reste est aquarellé.

Il existe quelques différences entre le dessin et le tableau. Dans le globe en forme de lanterne, suspendu à une espèce de corne, vers la gauche, on n'aperçoit pas les petites figures qu'on trouve dans le tableau. Le poisson qui vole au dessus de l'enfer à droite dans les lueurs rouges devient un dragon. Le mât surmonté d'un pennon que des haubans maintiennent sur les constructions infernales porte dans l'aquarelle la hune beaucoup plus bas que dans le tableau. La plate forme inférieure de la tour en ruine sur laquelle se détache la cloche est soutenue dans l'aquarelle par un épaulement plus accentué que dans le tableau. Les trois colonnes de vapeurs rouges qu'on voit dans le tableau entre la cage et le tronc d'arbre à la cloche, n'existent pas dans l'aquarelle, il n'y en a qu'une, très faiblement marquée. Le crapaud, chargé d'une table garnie de verres, qui en montant à droite à l'assaut de la tour ornée comme un bol de faïence, tombe à la renverse, est plus gros dans le tableau.

La jupe de la Dulle Griet est bleue, le grand pli dessinant la jambe n'est pas cerné à la plume, mais épargné en blanc ; une manche est rouge, l'autre, la droite, est noire. Par dessus le casque de fer qui la coiffe un voile tombe sur le front L'habillement de la Griet perchée sur le toit et soutenant sur ses épaules le globe de verre posé dans une barque, est rose dans les ombres des plis ; il est vert clair aux revers.

La partie inférieure du globe qui pend en forme de lanterne est coloriée en rose. Sur l'arbre, à hauteur de la lèvre supérieure de la gueule



Les Apiculteurs
Dessin à la plume
(Cabinet des Estampes, Berlin)

de l'enfer, monte un crapaud à dos et à tête rouges, qui emporte une lyre à demi enveloppée de sa housse. Sur l'une des narines de la gueule d'enfer est perché un hibou. Dans l'autre est passé un anneau.

Hauteur 0,54. Largeur 0,38.

Dusseldorf, Cabinet des estampes et dessins de l'Académie des Beaux-Arts.

99. LES DÉNICHEURS.

Un jeune garçon est monté, à gauche, sur un arbre ; un paysan le regarde.

Dessin à la plume, signé BRVEGEL 1564.

Florence, Collections des Offices.

100. LES APICULTEURS,

emportant les ruches du rucher pour en récolter le miel.

Quatre personnages. Trois sont couverts de longs vêtements dont le capuchon est fermé d'un grille en fil de fer ayant une forme de toile d'araignée. On ne distingue ni les visages ni les mains. Le premier à gauche transporte une ruche, le second debout se dirige vers lui ; le troisième s'efforce d'ouvrir une seconde ruche : une troisième ruche se trouve couchée au premier plan, une quatrième est encore en place dans le rucher. Enfin, au fond, grimpe à un arbre un enfant vu de profil, dont la figure est cachée, et qui ne peut être qu'un dénicheur. Comme cadre à l'action, une prairie bordée à gauche d'un ruisseau, à droite d'une haie que surmonte une église ; au fond un moulin à eau.

A gauche, dans le coin inférieur, l'inscription :

dye den nest Weet dye Weeten
dyen Rost dye Heeten.

Signé dans le coin inférieur droit BRVEGEL MDLXV. Il existait peut être encore un chiffre après le V, mais le dessin ayant été coupé de près on ne peut en décider.

Dessin à la plume très soigné, évidemment préparé pour la gravure, et dans lequel entre pour beaucoup un pointillé plus ou moins gros selon les nécessités et les nuances du modelé.

Hauteur 0,255. Largeur 0,31.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 713

Voir notre reproduction.

Copie au British Museum. Tout l'ensemble de cette copie comparée à l'original manque de franchise. Le modelé des vêtements, les branchages et le feuillé des arbres, les feuilles de végétaux de l'avant- plan et le gazon sont dessinés lourdement et sans esprit, si on les compare à leur modèle.

La signature n'est pas reproduite, non plus que la date. Nous n'avons pu examiner les filigranes.

Hauteur 0,191. Largeur 0,296.

Londres, Cabinet des Estampes du British Museum. (Collection Sloane 5239-59).

Voir reproduction dans MAX ROOSES *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, Onze Kunst, 1892, I, p. 192-193.

Un autre dessin du British Museum, *Une Danse de Noce*, qui utilise les groupes de personnages de la composition de Pierre Bruegel l'Ancien, mais n'est pas de sa main, a emprunté le même cadre : même ruisseau, même moulin, même donjon à l'horizon, même saule au bord de l'eau, même toit de ferme et même grand arbre à droite, même église, même plante à grandes feuilles, mais maladroitement rapetissée, au premier plan. Seul le rucher est disparu et à sa place est disposé sous une draperie le siège de la mariée. C'est ce dessin qui a servi de modèle aux gravures d'Hondius et de Hollar. (Voy. sa reproduction dans MAX ROOSES, *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, Onze Kunst, 1892, I, p. 192-193).

101. LE FOIN COURANT APRÈS LE CHEVAL, composition proverbiale dans un cercle.

Un panier de foin, d'où émergent une tête et des jambes, court après une jument. Au fond un homme fuit devant une femme et se dirige vers une chaumière. Cette composition représente un proverbe flamand de signification identique au *monde renversé*. Le dessin est superbe, notamment le cheval dont le raccourci montre un artiste aussi habile à rendre les aspects les plus rares dans les animaux que dans la figure humaine et dans les navires.

Dessin à la plume, sous lequel il reste quelques traces d'un croquis au crayon, exécuté soigneusement pour la gravure.

La signature *bruegel* se trouve au milieu du bas.

Diamètre 0,165.

Berlin, Cabinet des Estampes, N° 4170.

Voir notre reproduction.

Cette composition a été gravée par Wierix dans la suite des *Proverbes* ronds. On en retrouve une autre gravure dans les « Emblemata Secularia » de De Bry.

102. FOU ASSIS SUR UN GRAND ŒUF ET BUVANT.

A l'intérieur de l'œuf on voit par une brisure de la coquille une marotte.

Au bas, la date 1569 de la même encre que le dessin. Dans le coin inférieur droit, d'une autre encre, la signature apocryphe *P. Bruegel.*

Hauteur 0,175. Largeur 0,179.

Londres, British Museum.

Le métier hésitant, et même maladroit et sans esprit, de ce dessin pourrait faire croire à une copie, mais nous n'en connaissons pas d'autre exemplaire pouvant être l'original. Il est à remarquer que la composition, gravée par Wierix dans la série des *Proverbes* en rond comme le *Foin courant après le cheval* (N° 101), n'est pas, néanmoins, enfermée ici, comme cette dernière et celle du N° 103, dans un trait circulaire.



Proverbe flamand
« 't Hoy den perde naeloopt » *Dessin à la plume* « Le Foin court après le cheval »
(Cabinet des Estampes, Berlin)

103. LE MISANTHROPE VOLÉ PAR LE MONDE.

Un homme en long habit de deuil est suivi par un personnage dont le corps est enfermé dans une boule du monde, et qui lui coupe la bourse par derrière. Au fond, à droite, des brigands arrètent un convoi ; à gauche un moulin.

Dessin à la plume, d'une encre de Chine pâlie. La signature *bruegèl* au bas de la droite est de la même encre ainsi que l'inscription

... werelt is das ongetroù
.... is in den Roù

qu'on voit au bas de la gauche. Deux fragments de mots .... *ach* au haut de la gauche et *gh*.... au haut de la droite sont d'une autre main et d'une encre ferrugineuse jaunie.

Hauteur de la feuille 0,172. Largeur 0,163. Diamètre du médaillon 0,161.

Collection de M. Jean Masson, à Amiens.

Voir la reproduction dans le *Catalogue officiel de l'Exposition d'art Ancien de Tourcoing*, 1906. N° 83.

C'est l'original, de même grandeur, de la gravure de I.H. Wiericx faisant partie de la suite de *Douze Proverbes* (Alv. 1547). Il est moins fait que la gravure, où le modelé des figures, les plis de draperies, le sol et ses accidents sont beaucoup plus indiqués, aussi que la scène de brigands qu'on voit au fond. Le cercle qui l'entoure, indiqué au pinceau d'un ton léger, traverse à droite un premier travail à la plume formant l'ombre du Monde portée sur le sol, et, au fond, les lignes d'horizon ; il sert au contraire de limite à un second travail, moins soigné : il coupe l'aile du moulin à gauche qui en est faite et cerne des hachures griffonnées à droite, dans le terrain. Ce second travail intervint aussi quelque peu dans les figures pour souligner les ombres plus fortes.

104. LE PEINTRE ET L'AMATEUR EN BESICLES.

Le peintre est vu de profil devant son chevalet, il a la palette et le pinceau à la main, on voit derrière lui, regardant par dessus son épaule un homme de profil, le nez chaussé de grandes besicles, qui met la main à sa bourse. C'est vraisemblablement la mise en œuvre d'un proverbe.

Dessin à la plume dans un trait carré.

La signature BRUEGEL, qu'on voit dans le coin gauche du bas, est d'une encre plus jaune que le restant du dessin. Elle est un peu plus manièrée, plus cursive que d'habitude, et parait être apocryphe.

Hauteur 0,260. Largeur 0,218.

Vienne, Cabinet de l'Albertine N° 7500.

Voir notre reproduction. Reproduit également dans ROMDAHL, *ouvr. cit.* pl. XXII et dans *Handzeichnungen aus der Albertina* N° 358.

Copie à Londres au British Museum, N° 553. Le modelé des muscles sur la pommette du critique est spontané dans le dessin de Vienne, manièré dans l'autre. Les lunettes, à Londres, sont faites dans une perspective

défectueuse et sans caractère. La paupière n'est pas définie dans son profil. De même les paupières inférieures du peintre ne sont pas dessinées, tous les traits de la face sont maniérés, efféminés et sans caractères à Londres. La barbe hisute n'est plus aussi caractéristique à Londres qu'à Vienne. Les coutures du vêtement à l'épaule et de la manche forment, à Londres, un zig-zag enfantin, et les coins de plis s'y arrondissent sans cassure. Le modelé de la manche du peintre n'a plus rien des grands plans presque sculpturaux du dessin de Vienne. La main qui plonge dans la bourse est peut-être plus naturelle à Londres qu'à Vienne, mais elle est molle et sans caractère et le pouce en est mauvais sans avoir rien de bruegelien.

A Londres la main tenant le pinceau est flasque et les traits de plume qui la dessinent peu hardis et peu spirituels ; à Vienne les traits sont accentués de pleins donnés du premier coup au bon endroit. Le pouce est hardi dans son effort sur le pinceau ; à Londres il est fait d'une courbe maladroite et mal copiée.

Le jeu des cheveux donne un rôle trop important dans le dessin de Londres à certains mouvements de mèches, qui dans l'autre sont subordonnés à l'ensemble de la coiffure. Les hachures du bonnet n'ont pas à Londres le modelé défini du dessin de Vienne.

Hauteur 0,260. Largeur 0,207.

Autre copie, que nous n'avons pas vue, mentionnée sous le nº 17 au catalogue de la Collection des dessins du Dr Max Strauss vendue le 25 avril 1906 chez M. H. O. Miethke à Vienne. Cette copie à un intérêt particulier, elle porte au verso une ancienne annotation qui la dit l'œuvre de Hoefnaegel : « *vom... Hufnagel 1602* » tandis qu'une seconde main y ajoutait encore « *Copia nach Brügels* ». Georges Hoefnaegel était un dessinateur émérite, en même temps qu'un appréciateur éclairé des œuvres de Bruegel au point que son nom se mêle de différentes manières a l'histoire de l'œuvre de notre artiste comme nous l'avons vu. Cette annotation nous force donc à nous demander jusqu'où alla cet amour et s'il ne fut pas l'origine d'autres copies encore parmi celles que nous avons citées.

Hauteur 0,270. Largeur 0.216.



Le Peintre et l'amateur a besicles

Dessin à la plume

(Albertina-Sammlung, Vienne)

L'ŒUVRE GRAVÉ DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN

ÉTUDE ET CATALOGUE

PAR

René van BASTELAER

L'ŒUVRE GRAVÉ DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN



ES estampes gravées d'après les compositions de notre artiste, pour n'être pas de sa main, n'en ont pas moins une grande importance dans l'ensemble de ses travaux.

Bruegel ne paraît en avoir gravé qu'une seule, la *Chasse aux Lapins sauvages*, datée de 1566. C'est une eau-forte superbe de couleur et de pittoresque.Le métier ne témoigne pas de l'habitude de la pointe : c'est, à la lettre, le transport sur cuivre du métier employé par l'artiste dans ses dessins; et la retouche au burin, assez maladroite, qui paraît avoir suivi immédiatement, témoigne par sa sécheresse et sa naïveté même, en faveur d'un travail complètement original.

Cette originalité et cette naïveté nous mettent plus à l'aise en ce qui concerne l'un ou l'autre paysage qu'on a voulu attribuer encore à la main du maître : s'il a exécuté la *Chasse aux Lapins*, Bruegel n'a pu graver avec leur médiocre caractère les deux eaux-fortes datées de 1553, ni, avec la maîtrise qui s'y trouve, certains des grands paysages alpestres d'avant 1559.

A en juger par l'identité des formats et de l'éditeur, des proportions et des dispositions des inscriptions, ces deux eaux-fortes, qui reproduisent probablement des vues du Tibre, étoffées de la *Chute d'Icare* et de l'*Enlèvement de Psyché*, font partie d' une série de quatre pièces. Les deux premières ne portent pas de nom de graveur, mais nous avons dit p. 55, note 1, pourquoi on pourrait les considérer comme l'œuvre de leur éditeur Georges Hoefnaegel. Les deux autres, un *Vaisseau naufragé dans l'estuaire d'un fleuve*, sur les rives duquel viennent échouer des cadavres, et un second paysage analogue portent la signature « Cornelius Cort Batavus fec. » en même temps que l'adresse de G. Hoefnaegel : elles sont gravées d'une pointe différente, plus maigre et moins pittoresque que les deux premières et dans un métier identique à celui des suites de petites estampes de paysages brabançons et campinois intitulées *Multifararium casalarum 1559* et *Prædiorum villarum et rusticarum casularum... Libro secundo 1561*.

Cette dernière identité est à noter, d'autre part, car elle lève tous les scrupules qu'on pourrait avoir à attribuer à Corneille Cort, le buriniste flamand qui servit de liaison aux écoles italiennes et flamandes de gravure, la gravure de ces suites : un état postérieur de ces petits paysages les réunit (au nombre de quarante et un, dont trois n'existent pas dans les recueils primitifs), en un seul recueil avec la signature postérieurement ajoutées *C. Coert Inventor in Bra-*

bantia et, sous le titre *Regiones et villæ rusticæ ducatus potissimum Brabantiæ a Cornelio Curtio etc... MDCI*. On remarquera que dans toutes les éditions qui s'en suivirent le nom de Bruegel est lui-même inexplicablement omis et que les éditeurs Galle finissent, trente ans à peine après la mort de l'artiste, par faire honneur des modèles à Cort lui-même. Ce n'est que dans une dernière, éditée par N. J. Visscher en 1612, et qui n'est à vrai dire qu'une copie d'ailleurs réduite, intitulée : *Regiunculæ et villæ aliquot Ducatus Brabantiæ*, qu'on trouve la mention : *a P. Breugelio delineatæ*. Néanmoins, en dehors même de la similitude entière entre ces gravures et les dessins de Bruegel faits de 1559 à 1561, la seule expression *naer het leven* dans le titre de 1559 trahit assez leur origine bruegelienne.

En analysant le métier des *Grands paysages* édités par Jérôme Cock et en le comparant à celui des deux dessins qui leur ont servi de modèles et subsistent encore dans les collections du Louvre, on se convainc facilement que le graveur de ceux-ci, resté inconnu, était plus expérimenté que l'auteur de la *Chasse aux Lapins sauvages ;* c'était, comme nous le noterons dans notre catalogue, un homme de métier, rompu aux difficultés de ce genre de travaux, jugeant de l'effet avec sûreté, modifiant et simplifiant la technique employée par le dessinateur avec une science consommée. Si l'on jette alors un coup d'œil sur l'entourage de Bruegel et que l'on y cherche l'homme assez expérimenté dans la gravure du paysage pour opérer ces changements avec autant de prudence, l'on rencontre immédiatement l'éditeur des planches lui-même, Jérôme Cock, dont les paysages signés, à part l'infériorité artistique de l'invention, offrent une manière et une habileté toutes pareilles, ainsi que la même façon de faire les petits personnages.

On avait autrefois attribué à Jérôme Cock lui-même la gravure de toutes les estampes anonymes qui portaient son adresse. Il y avait là une exagération manifeste. Il faut se garder néanmoins de l'excès contraire.

Si beaucoup d'estampes, parmi lesquelles les *Vices,* sont décrites par Vasari comme l'œuvre de Cock alors qu'elles furent éditées seulement par lui, Cock n'en est certes pas moins un buriniste incertain auquel on attribue avec peine quelques gravures de figure. Mais c'était surtout un graveur à l'eau-forte de paysages étoffés de sujets mythologiques. Sa manière était grasse et pittoresque quoique petite et confuse, au jugement de Renouvier ; si l'on considère que cette mesquinerie devait disparaître dans la facile transcription de dessins aussi préparés pour la gravure que ceux de Bruegel, il est naturel d'attribuer à Cock la gravure des *Grands Paysages*. Cette collaboration, pour plusieurs iconophiles, ne s'est pas bornée à cette suite. D'autres paysages de Cock auraient eu encore des modèles dûs à Bruegel, notamment, selon le catalogue de la collection Winckler (nº 666), « deux paysages héroïques montagneux l'un avec la *Mort d'Adonis* et l'autre la *Mort d'Argus*, signés « Cock fecit 1558 », mais ne portant pas le nom de Bruegel ; un autre, cité par le catalogue Paignon-Dijonval (nº 2626), avec *Juda et Thamar*, gravure anonyme avec l'adresse *Cock ex.* ; une *Forêt avec tentation du Christ* portant l'adresse *H. Cock excud. 1562* que le catalogue de la Collection van der Kellen attribue à l'invention de Bruegel et au burin de Cock ; un *Fleuve bordé de villes* avec la même adresse et toujours sous le nom de Bruegel ; deux autres paysages de ruines de monuments anciens anonymes,

que désigne le catalogue Paignon-Dijonval sous le n° 2630. Nous n'avons pas cru devoir comprendre dans notre catalogue ces paysages, que nous n'avons pas identifiés.

C'est donc par le paysage que Bruegel fit ses débuts dans l'Estampe ; il n'est pas prouvé toutefois que ce fut en publiant d'un seul coup la douzaine de grands paysages qui portent l'adresse de Jérôme Cock. Nous avons remarqué que l'évolution d'orthographe des signatures semble en échelonner, en effet, la publication depuis le retour du voyage en 1553 jusqu'à l'année 1558.

Nous avons vu aussi que selon van Mander, dès avant sa maîtrise et son départ pour l'Italie, notre maître était au service de l'éditeur d'estampes anversois ; nous avons émis l'hypothèse que peut-être il avait travaillé avec Jérôme Cock à la préparation des paysages que celui-ci éditait dès ce moment, ce qui expliquerait les différentes attributions que nous venons de mentionner et l'anonymat de ces travaux. Nous savons encore que pendant la dernière année de son voyage en 1553, il préparait déjà à la plume les dessins de paysage qui allaient être gravés à son retour à Anvers par cet éditeur. Dès ses premiers travaux, après son apprentissage chez Pierre Coeck, Bruegel s'était ainsi familiarisé avec l'estampe. On est donc autorisé à supposer que l'habileté de plume dont il fit preuve dès ce moment lui valut chez Jérôme Cock cette situation spéciale de dessinateur-préparateur décelée dans le dessin du *Grand Poisson* et que cette situation l'induisit ensuite à produire lui-même pour les graveurs de nombreuses compositions. Cette habitude expliquerait aussi que presque toutes celles-ci furent éditées par Cock. Nous constaterons plus loin en nous occupant des éditeurs qui publièrent ses compositions, les quelques infidélités que Bruegel fit à son premier marchand.

Les estampes font voir, certes, sous une face plus restreinte que la peinture le génie de Bruegel ; pour le développer pleinement le maître devait finalement échapper au cadre étroit et au programme restreint de l'estampe. Mais il est naturel aussi que les succès qu'il y obtint dans les sujets populaires, à la suite des graveurs allemands Beham et Hopfer et de quelques flamands, tels que Corneille Metsys, l'aient encouragé comme le premier et le dernier dans cette voie, en peinture, au point de lui permettre d'abandonner les graveurs vers sa maturité.

Lorsqu'après avoir préparé probablement de nombreux dessins d'après Bosch pour les graveurs de Cock, Bruegel fut à son tour traduit par eux, ces traductions furent faites très proprement et dans son esprit, mais avec une lourdeur qui nuisit un peu à l'acuité d'observation qui le caractérisait.

On a vu qu'un paysage où des figures tiennent une grande place, le *Patinage* sur les Fossés de la Porte Saint Georges à Anvers, porte la date 1553, mais que cette date n'a qu'une valeur relative et nullement probante, car elle y fut apposée par Jean Galle un éditeur qui vivait au commencement du XVIIe siècle. Ce paysage fut gravé par François Huys dont les œuvres furent publiées chez différents éditeurs anversois, Barthélemy de Momper, Liefrinck et Cock. Frans Huys signait d'un « F. H. » qui le fit confondre autrefois avec Frédéric Van Hulsen qui travaillait encore à Amsterdam et à Francfort en 1652. Mariette le premier attribua ce monogramme à Huys tandis que Brulliot le donnait à un

imaginaire François-Jérôme ou Pierre-Jérôme Bruegel, peintre de marines, travaillant de 1530 à 1565. L'origine de cette erreur, qui se répète encore de nos jours (1) se trouvait dans certaines signatures de Huys et de Bruegel qui se trouvent rapprochées dans la suite des gravures de *Vaisseaux* sous la forme « F. H. Bruegel » comme on le verra dans le catalogue. Un autre monogramme pourrait, si l'on n'y prenait garde, prolonger cette erreur. Un buriniste anonyme grava d'après Bruegel la *Kermesse d'Hoboken* dans laquelle on voit sur un tonneau les lettres F H B en monogramme. Dans ce monogramme il ne faut voir qu'une marque de brasseur telle qu'on en retrouve encore sur des tonneaux dans d'autres compositions, notamment dans la *Rixe de Paysans*.

Huys grava aussi d'après Bruegel le *Combat naval devant Messine* qu'il signa cette fois de son nom entier. Mais son burin trop lourd dans les figures, on peut le constater dans le *Raccommodeur de luth*, gravé d'après Corneille Metsys, et dans deux autres gravures que nous retrouverons tantôt, ne convenait pas aux compositions que Bruegel allait adopter.

En dehors des artistes précédents qui ne gravèrent que ses paysages, les graveurs qui ont travaillé d'après Bruegel ne sont guère nombreux. On doit distinguer parmi eux, avant tout, celui qui marqua ses estampes d'un monogramme composé des lettres A M E surmontées d'un P. On a longtemps été incertain aussi sur l'attribution de ce monogramme ; il a été donné à Martin Petri ou Peters, un marchand d'estampe contemporain de Cock, (à qui d'ailleurs Bruegel fournit vers la fin de sa vie sa composition du *Paysan enfermé dans la bauge aux pourceaux* gravée par Wierix), à un Pierre Mandère qu'on a créé tout exprès, à Pierre Martini, puis enfin à son véritable propriétaire Pierre van der Heyden. Toute incertitude devait cesser, dit Renouvier, devant la signature « P. Verheyden scu. » qu'on retrouve sur une *Parabole des Aveugles* (gravée en 1551 si l'on en croit M. H. Hymans, *Biographie Nationale*, t. XIV, col. 506, nº 52) et la signature « Petrus Myricinis fecit 1555 » qu'on voit sur le *Calvaire* d'après Lombard. Ce n'est là, avec les formes A Merica et Amerighinus, que la traduction latine de Pierre van der Heyden ou Pierre de la Bruyère.

Van der Heyden n'était pas un graveur original ; il travaillait même, comme trop souvent on le fit à Anvers, pour les besoins du commerce. Son travail était propre, quelquefois fin et habile et quelquefois aussi pesant. Aussi semble-t'il que son burin ait enlevé aux dessins de Bruegel leur précision impitoyable et un peu cruelle.

La part que Philippe Galle prit à la vulgarisation des compositions de Bruegel ne nous paraît pas exactement connue. Outre la *Mort de la Vierge* et le *Bon Berger*, il semble qu'il faille lui attribuer d'autres pièces restées anonymes. M. Van der Kellen, d'après le catalogue de vente de sa collection, lui attribuait la gravure de la *Parabole des Vierges sages et des Vierges folles*. Dans ce cas, les sept gravures de la suite des *Vertus* qu'on attribue habituellement à van der Heyden, et qui sont anonymes, doivent lui être restituées aussi. Il nous a toujours paru qu'elles étaient effectivement différentes des *Vices*, d'un métier plus fin et plus parent de celui de Suavius ainsi que de la *Mort de la Vierge* et de la

(1) Voy. Alf. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon* 1906, p. 203.

Résurrection, également anonymes. Il n'y aurait là rien d'étonnant. Pierre van der Heyden, s'il pouvait convenir aux sujets drôles et de verve populaire, était, en effet, un peu lourd et manquait de la souplesse nécessaire pour des œuvres plus sérieuses. La *Résurrection*, composition d'intentions grandes et dramatiques est au contraire gravée d'un burin habile, varié et plein d'effet. Cette remarque soulève néanmoins une objection, à savoir si en 1560 Galle se trouvait à Anvers. En 1561, il voyageait avec Ortelius, le propriétaire du tableau de la *Mort de la Vierge*, et, de concert avec lui, inscrivait son nom et cette date sur une pierre druidique aux environs de Poitiers ; il ne s'établit à Anvers définitivement qu'à la mort de Jérôme Cock, l'année qui suivit la mort de Bruegel, en 1570.

Tout à la fin de la carrière de Bruegel on vit paraître un autre interprète de Bruegel. C'était Jean Wierix. Tout jeune encore, il avait 18 ans, et d'un burin plus souple et plus maniéré, ce nouveau venu, par son élégance des tailles, devait encore moins convenir à la traduction des œuvres de Bruegel. On lui doit le *Paysan poussé dans la bauge aux pourceaux* et une bonne partie de la suite des douze *Proverbes flamands* à laquelle van der Heyden collabora probablement aussi. La première de ces pièces, toutes en ronds, fut éditée par Martin Petri ; nous ignorons qui fut l'éditeur des *Proverbes*.

Après la mort de notre artiste Pierre Perret enfin grava une seule planche, le *Christ et la femme adultère*.

Deux gravures sur bois se trouvent au nombre des estampes qui composent l'œuvre de Bruegel. Les sujets de toutes deux, *Ourson et Valentin*, *Mopsus et Nisa*, sont tirés avec quelques variantes du *Combat de Carnaval et de Carême* de Vienne. La seconde présente cette particularité qu'elle ne fut jamais terminée et qu'on n'en connait l'existence que par le bois même qui a été conservé inachevé jusqu'à nos jours (collection Figdor). Ce ne fut qu'après la mort de Bruegel l'Ancien que l'on songea à tirer parti du dessin existant encore sur le bois en le livrant, pour copie, au burin de Pierre van der Heyden.

Renouvier attribue au burin de Jérôme Cock et à l'invention de Bruegel deux petits sujets familiers disposés en segment de ceintre dans des compartiments, un *Repas de relevailles* et un *Repas rustique* signés « H. Cock 1563 » que nous n'avons pu identifier. Notre catalogue ne les contient donc pas.

N'ayant pu parvenir à voir l'estampe du *Combat de Carnaval et de Carême*, désignée comme éditée par Cock en 1558 dans le Catalogue de Muller (t. I, n° 417), nous n'avons pas pu davantage le ranger dans notre catalogue. Nous devons toutefois mettre en garde contre l'assimilation que fait cet auteur de cette composition avec celle qu'il cite plus tard dans son volume de Supplément (p. 39, n° 417) et qui n'est que la gravure de Bolswert d'après David Vinckeboons.

L'édition des estampes d'après Bruegel paraît s'être faite assez méthodiquement selon les habitudes d'ordre que nous avons constatées chez notre artiste. Leurs dimensions sont assez régulières dans les divers formats. L'*Ane à l'École*, le *Mercier pillé par les singes*, la *Tentation de Saint-Antoine*, les deux pièces de *Saint-Jacques et le Magicien*, le *Luilekkerland*, les *Noces de Mopsus et de Nisa*, les *Cuisines grasse* et *maigre*, les *Vices* et les *Vertus* ont uniformément deux cent vingt-cinq millimètres de hauteur et deux cent quatre-vingt-dix de largeur ; et c'est à peine si *Elck* les dépasse d'un demi-centimètre en hauteur.

Dans un format plus grand, les dimensions varient à peine de trois centimètres de telle sorte que la *Sorcière de Malleghem*, la *Danse des Fous*, la *Danse de Noce rustique*, l'*Alchimiste* paraissent former une série. Ces pièces ont d'ailleurs la dimension de l'aquarelle de la *Dulle Griet* de l'Académie de Dusseldorff.

Les suites d'estampes forment une part importante dans l'œuvre. Outre la suite des *Grands Paysages*, nous notons celles des *Vices*, des *Vertus*, des *Vaisseaux*, des *Multifariarum Casularum*, des *Prœdiorum villarum et rusticarum casularum* et leurs éditions postérieures, celle de *Saint Jacques et Hermogène*, celle des *Douze Proverbes* gravés par Jean Wierix, et celle des *Saisons*. Les *Proverbes* gravés par Wierix pourraient se confondre avec une autre suite de proverbes assez rare, également en cercle, mais d'un diamètre plus réduit qu'on attribue aussi parfois à Bruegel ; mais une différence de style assez sensible et les distiques allemands qui les entourent nous empêchent d'y reconnaître une seconde série ; il est à noter aussi que les dimensions de cette autre suite sont exactement les mêmes que celles des proverbes circulaires gravés d'après Vinckeboons avec lesquels il ne faut pas les confondre non plus.

Outre les séries ainsi livrées par Bruegel à ses graveurs contemporains, les éditeurs postérieurs s'ingénièrent à en former d'autres. Henri Hondius, s'emparant du dessin du *Pèlerinage des Épileptiques*, en tira en 1642 trois planches, auxquelles il donna un titre typographique : *Vertooningen Hoe de Pelgerimmen, op S. Jans-dagh, buyten Brussel tot Meulebeeck*, etc. Cette série s'allonge quelquefois de deux autres pièces éditées par le même, la même année, où l'on voit des *Fous de carnaval* courant les villages, et d'une *Danse de noce*, exécutée en 1644 d'après le dessin apocryphe conservé au British Museum. On réunit aussi quelquefois l'une des pièces du *Pélerinage des Epileptiques*, les deux *Joueurs de Musette*, aux deux estampes des *Fous de carnaval* dont on a fait ainsi un série de trois pièces. On ne peut envisager la série ainsi formée que comme une suite factice.

Si l'on en croit le catalogue de la collection Winckler (t. III p. 137, n° 136), un anonyme grava, sous le titre *Verscheyde aardige Boeren en Boerinnen door A. Brouwer en P. Breughel*, une suite de douze sujets rustiques inscrits dans des cercles de six pouces de diamètre. Chacun de ces ronds portait en exergue, selon le catalogue, des vers galants en allemand. Parmi eux il y avait cinq pièces d'après Bruegel, les cinq autres étant de la composition d'Adrien Brouwer. Cette suite, qu'on appelait aussi, dit ce catalogue, les *Douze mois de l'année* est peut être la seconde suite de *Proverbes* dont nous venons de parler plus haut. Il s'agirait probablement dans ce cas de proverbes en ronds composés par Pierre Bruegel II.

Brouwer grava encore une suite de vingt-quatre têtes d'hommes et de femmes en ovales, à deux par feuille, signées « Breugel inventor ». Il est difficile de dire si ces têtes sont empruntées de compositions et de peintures de Bruegel, ou si elles reproduisent seulement des dessins analogues à ceux de Dresde, ou de petites peintures telles que celles que mentionne l'inventaire de la succession de Rubens. Nous n'avons pu les retrouver dans les compositions du maître. Cette réunion de têtes fut publiée, copiée et augmentée à plusieurs reprises. Une édition par Joachim Ottens et F. de Wit contient douze feuillets et vingt-quatre

têtes, sans nom de graveur. Le catalogue Winckler cite ensuite une édition « mieux gravée que la précédente », sans nom d'artiste, donnant quarante-huit têtes. Viennent ensuite plusieurs éditions de trente-six feuilles contenant soixante-douze têtes en ovales encadrés, gravées et d'abord éditées par Claes Jansz Visscher, puis imprimées à Weesp chez Albert Elias van Panhuisen en 1658. Elles ont un titre : *Tooneel des Werelds...* avec trois variantes différentes que nous donnons plus loin. Deux de ces éditions sont accompagnées de sixains composés pour chaque tête. Une partie de ces têtes sont la copie en contrepartie de celles qui forment la suite gravée par Brouwer. On en trouvera la concordance dans notre catalogue.

Le sort des planches gravées d'après Bruegel par ses contemporains fut divers. Les éditeurs se les repassèrent précieusement et si les épreuves en sont assez rares on le doit surtout au fait qu'elles s'adressaient à un public peu soigneux et peu collectionneur qui les affichait aux murs sans respect : les rééditions et les copies témoignent assez de la faveur populaire.

En ce qui concerne les états successifs des planches, il faut remarquer que les éditions primitives de quelques pièces sont très rares et que si elles sont signalées parfois comme pourvues d'un millésime, il ne nous a même pas toujours été donné de contrôler l'existence de celui-ci. Tel est, par exemple, le cas en ce qui concerne la *Danse de Noce*. Néanmoins les sources auxquelles nous les avons puisées, des catalogues de ventes anciens et modernes et des études contemporaines, n'étant que de simples constatations de faits sur lesquelles il est difficile de se tromper, nous avons cru devoir les adopter, sauf quelques réserves.

Dans les états que notre catalogue mentionne nous rencontrons successivement les noms de Cock, de Barth. de Mompere, de Pierre de Jode, de Th. Galle, de Jean Galle, Martin Petri ou Peters, Adrien Collaert, C. van Tienen, Martin van den Enden, d'Anvers, J. C. Visscher, Harmen Adolfz de Harlem et d'Amsterdam, P. de la Houwe, de Paris.

Comme adresse sur ses gravures, Jérôme Cock n'employait quelquefois que son adresse « Aux quatre vents » en français ; Renouvier fait donc erreur quand il attribue des éditions de Bruegel à un marchand de Paris sous cette enseigne. Ce fut seulement quarante ans plus tard que « Paul de la Houwe au Palais », à Paris, vint en possession de l'une ou l'autre des planches de Cock et, juxtaposant cette adresse à celle des « Quatre Vents », occasionna ainsi l'erreur.

Après la mort de Jérôme Cock les cuivres gravés d'après Bruegel restèrent dans les mains de la veuve de l'éditeur, qui continua le commerce comme nous le savons par les Liggeren. A la mort de celle-ci la famille Galle, dont le chef, Philippe, s'était établi définitivement à Anvers en 1570, réunit une grande quantité des planches : les onze cuivres de la suite des *Vaisseaux*, ceux du *Bon pasteur*, du *Grand Poisson*, du *Luilekkerland*, du *Mercier pillé par les Singes*, d'*Elck*, de la *Sorcière de Malleghem*, de l'*Alchimiste*, de la *Danse de Noce rustique*, du *Patinage*, des quarante-huit petits paysage brabançons, etc. Jean Galle, qui reçut à son tour ces planches des mains de Théodore Galle, ne paraît pas s'être toujours inquiété de l'authenticité des renseignements relatifs à Bruegel qu'il inscrivit sur ses éditions ; c'est ainsi qu'il apposa sous une *Bataille entre*

paysans et soldats portant l'inscription : « Wat meynen dees Huyseekers. etc. », à côté de son adresse, la signature « P. Bruegel inv. ». Cette pièce, néanmoins, est absolument étrangère à Pierre Bruegel l'Ancien et il en existe un état antérieur où le nom de Bruegel ne se trouve pas. D'autre part au bas de la série de quarante-huit petits paysages brabançons gravés par Corneille Cort, dans ses commencements, d'après les dessins de Bruegel, il ajoute sans souci des droits de notre artiste « C. Coert inuentor in Brabantia ». Aussi les indications que le même éditeur a ajoutées dans le *Patinage devant la Porte St-Georges ;* « P. Bruegel del. et pinx. 1553 » et dans le *Triomphe du Temps* avec la signature *Petrus Bruegel invent, Joan. Galle sculp.*, sont elles assez sujettes à caution. Les états des pièces du maître portant l'adresse de cet éditeur semblent avoir été publiées en recueil ; ils comportent souvent en effet à l'angle inférieur droit une lettre de l'alphabet : le *Grand Poisson* porte la lettre N ; le *Patinage* la lettre K, etc. Cette lettre servait de numéro d'ordre.

Barthélemy de Mompere, d'Anvers, édita une seule composition de Pierre Bruegel, la *Kermesse d'Hoboken*. C'était lui qui dès 1559 et 1560 faisait concurrence à Jérôme Cock dans l'édition des sujets drôles, en publiant les *Kermesses* et *Noce rustique* de Pierre van der Borcht et il édita encore la *Course nautique à l'oie* de Hans Bol, une eau-forte de métier si proche de celui de Pierre van der Borcht qu'on l'attribua longtemps à celui-ci.

Martin Petri ou Peters, un voisin de Jérôme Cock à Anvers, près de la nouvelle Bourse, publia vers la fin de la vie de Bruegel et de Cock, en 1568, le *Paysan poussé dans la bauge aux pourceaux*, gravé par le jeune Jean Wierix. Pierre de Jode, d'Anvers également, n'édita que *Jésus et la femme adultère*, gravée par P. Perret, l'année qui suivit la mort de Bruegel.

Adrien Collaert, d'Anvers, racheta du fond de Cock la *Fête des Fous* et la *Danse de Noce* qui passa ensuite aux mains de Jean Galle. C. van Tienen (qui publia aussi des imitations de Bruegel) puis Martin van den Enden republièrent les *Noces de Mopsus et de Nisa*. D'autres planches allèrent en Hollande : le *Combat naval devant Messine* fut réédité à Harlem chez Harmen Adolfsz ; C. J. Visscher reprit des mains des de Jode la planche de *Jésus et la femme adultère*, publia une copie du *Grand Poisson* sous lequel il ajouta le nom de Bruegel, et copia lui-même l'*Ivrogne poussé dans la bauge aux Pourceaux* et la suite de *Têtes* gravées en ovales, dont les planches passèrent ensuite dans les mains de Alb. Elias van Panhuysen à Weesp en 1658.

L'œuvre gravé d'après Bruegel fut exploité de toutes façons. On en fit des copies et des imitations de toutes espèces. En France et même en Italie les estampes de notre artiste eurent plusieurs fois les honneurs de la copie. Le *Mercier pillé par les Singes* fut copié en contrepartie par certain Langlois à Paris pour un éditeur Jean de la... dont le nom ne nous est pas connu en entier, et à Rome, par un anonyme, pour l'éditeur Jean Turpin, en 1599. Pierre Feddes van Harlingen produisit encore une imitation du même sujet. C'était user envers Bruegel d'un procédé dont celui-ci paraît avoir usé lui-même en utilisant une gravure sur bois du même sujet que M. Schreiber attribue à la fin du XVe siècle.

La série des *Vaisseaux* fut mise à contribution, nous l'avons déjà dit, par Ortelius pour son *Theatrum Orbis terrarum* et par Braun et Hoghenberg pour leurs *Civitates Orbis terrarum*.

L'éditeur Henri Hondius au milieu du XVII[e] siècle reprit aussi plusieurs compositions de notre artiste. En dehors des pièces tirées du *Pèlerinage des Épileptiques* et des *Fous de carnaval* il édita sous le nom de Pierre Bruegel une estampe tirée du dessin apocryphe conservé au British Museum, cette *Danse de Noce* à laquelle on a donné comme fond le fond du dessin des *Apiculteurs* ; la composition étant en somme l'œuvre de Bruegel, nous l'avons admise dans notre Catalogue. Nous n'avons pas cru devoir faire de même en ce qui concerne une *Rixe de Paysans* portant le nom de Bruegel mais qui semble par les types des personnages appartenir bien plutôt à Adrien Brouwer lui-même.

Les *Emblemata secularia*, gravés par Jean Théodore de Bry en 1610, contiennent seize réductions d'estampes de Bruegel parmi lesquelles huit sont des copies des *Proverbes*.

Les adaptations ne furent pas épargnées. Les diableries furent mises au pillage en 1565, nous l'avons montré page 122, pour composer les figures des *Songes drôlatiques de Pantagruel* qui portent le nom de Rabelais lui-même. Nous décrivons des états postérieurs du *Grand Poisson* assaisonnés d'allusions politiques au XVII[e] siècle. Dans une planche de proverbes satiriques sur les Réformés, gravée par Jacques Horenbault, on retrouve nombre d'emprunts faits à Bruegel ; de même, dans une planche de caricatures publiée en Hollande en 1720, dans *Het Groote Tafereel der Dwasheid* pour stigmatiser les spéculateurs, le *Doyen de Renaix* et ses acolytes furent utilisés en compagnie d'autres personnages empruntés à la *Nef bleue* de Jérôme Bosch, etc. Le même recueil utilise encore de ci de là des personnages et des diables tirés de la *Paresse*, de l'*Orgueil*, de l'*Avarice* et de *Elck*.

Quant aux gravures dont on attribue à tort la composition à Bruegel, nous devons tout d'abord citer l'eau-forte reproduisant le paysage fantastique attribué à Bles par M. von Frimmel ; on l'a quelquefois envisagée comme une eau-forte de Bruegel lui-même, mais il suffit d'en comparer le métier aux dessins du maître et à l'eau-forte originale signée et datée que nous avons mentionnée plus haut pour s'apercevoir de la fausseté de l'attribution ; seul le petit paysage du fond pourrait se rapporter à peine au maître par la facture, mais sa composition même n'a guère de rapport avec le paysage brugelien.

Il faut donner aux fils de Bruegel l'Ancien, à Pierre probablement, l'invention de deux compositions représentant le *Bon berger enfonçant sa houlette dans la gueule d'un loup*, l'une gravée en manière noire par John Smith et l'autre gravée au burin par A. Bloteling pour l'éditeur N. Visscher. Une autre manière noire du même John Smith, portant le nom de Bruegel et représentant un *Chat qui se jette sur un coq*, est également mentionnée dans le catalogue de la collection d'estampe de Marcus, p. 185. Le catalogue de Gérard Hoet (1) attribue précisément à Pierre Bruegel, sans indiquer s'il s'agit du père ou du fils, une peinture qui se rapproche de ce sujet : « La punition infligée par le renard aux autres

(1) Gérard Hoet, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen met derzelves prijsen*.

animaux ». C'est à Pierre Bruegel II qu'il faut également penser, semble-t-il, devant une *Parabole des Aveugles* à trois personnages dont le dernier tient inutilement un chien en laisse, sans grand caractère et de style assez faible. Une lithographie exécutée au commencement du XIX[e] siècle reproduit une autre *Parabole des Aveugles* où se voit aussi un chien d'aveugle devenu inutile. La composition comporte cinq personnages dont le dernier est une femme. Il est difficile de déterminer d'après cette lithographie le style du peintre et de dire si elle reproduit une œuvre du père ou des fils ; la composition est importante, les expressions sont significatives, le style est large, mais le caractère un peu âpre des œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien y manque assez pour que quelques détails d'habillements qui paraissent postérieurs, notamment le chapeau de haute forme à vastes bords, puissent faire douter de l'attribution au père. Dans le doute nous n'avons pas cru devoir omettre, néanmoins, la description de cette estampe dans notre catalogue.

Nous avons admis la *Tentation de Saint Antoine* gravée en 1556, pour les raisons exposées pages 26 et 68. Il faut au contraire repousser nombre d'autres attributions toutes gratuites et étrangères à la famille de Bruegel.

En ce qui concerne les gravures d'une *Noce*, d'une *Kermesse*, et d'une *Scène de beuverie* datée de 1549, que Wessely attribue à Bruegel lui-même dans l'ouvrage *Kunst und Kunstler* de Dohme, nous avons montré, p. 85 en note, que cette attribution est sans valeur. Il resterait à savoir si ces pièces ne sont pas les deux gravures éditées par Frans Huys en 1558 sans nom d'inventeur, pièces qui se font pendant et sont quelquefois attribuées à tort à Pierre Bruegel. On y trouve en effet une scène de taverne en plein air où l'on voit un homme enfermé dans un arbre creux, ce qui rappelle la description de Wessely ; dans l'autre on voit au fond, derrière une *Danse de l'œuf*, Joseph et Marie repoussés de l'hôtellerie de Bethléem. Quant à l'invention de ces pièces on pourrait se demander si elle est due à Frans Huys lui-même ou si c'est l'œuvre de son frère Pierre Huys, le peintre de la diablerie du *Job* du Musée de Douai. Tel profil d'homme qu'on y trouve, fort parent de celui du gros diable à double menton du tableau de Douai, pourrait le faire supposer ; d'autre part on y trouverait peut être aussi une analogie de type avec les gravures de Corneille Metsys.

On pourrait encore rapporter aux descriptions de Wessely des eaux-fortes datées de 1559 et 1560 et gravées par un artiste qui, sans avoir la conviction et la profondeur de Bruegel, paraît avoir été sinon son émule dans les sujets rustiques tout au moins son imitateur précoce, Pierre van der Borght ; les 5 de ses dates 1559 sont faits de telle façon, en effet, qu'ils pourraient être pris pour un 4 : 1549.

Pierre van der Borght a gravé en effet à l'eau-forte quelques pièces de sa composition qu'il ne signa pas toujours et qu'on donne quelquefois à notre artiste, dans d'anciens catalogues. Nous avons déjà cité sa grande *Kermesse* dont la composition semble par sa disposition se rapprocher plutôt des kermesses allemandes de Hans Sebald Beham et de Hopffer que de celles de Bruegel. Si l'on en croit M. Alf. von Wurzbach (Niederländischer Kunstler Lexicon, t. I, p. 41), à la place de la date 1559 que porte cette estampe on rencontrerait quelquefois aussi 1560. Cette date se trouve également sur le *Banquet de noce rustique*

du même artiste avec le défilé des porteurs de cadeaux de noce, et sur le *Savetier maître d'école* (dont une copie gravée par Pierre de Baillieu et éditée à Anvers par Fr. van den Wyngaerde porte avec le titre *Allemode School* la signature abusive de Bruegel).

Toutes ces compositions n'ont rien de bruegelien dans leurs personnages. « Son dessin », dit Renouvier de van der Borcht, « est pesant et rond dans les figures, qui posent hors d'aplomb ; et la pointe, quoique d'un effet monotone, y a de l'empâtement et du grignotis. Son paysage découpé et arrangé a de l'animation ; il grave des sujets de kermesse et de drôlerie d'une façon plus piquante que Pierre van der Heyden. Le *Savetier maître d'école* et l'*Aveugle chantant* sont traités à l'eau-forte avec une verve qui manque souvent à ces scènes locales ». M. Ant. von Wurzbach en distinguant avec raison plusieurs maîtres de ce nom, cite une autre œuvre du même artiste portant une date plus reculée, une grande kermesse en deux feuilles datée de 1553, qui donnerait à van der Borght une antériorité évidente sur Bruegel dans ce genre de sujet. Nous ne connaissons pas cette pièce. Mais le 9 de la date 1559 de la *Grande Kermesse*, gravé d'une pointe assez barbare, pourrait aussi avoir été envisagé comme un 3, tandis que l'arbre qui la sépare en deux parties pourrait expliquer peut être l'abusive division en deux feuilles mentionnée par M. von Wurzbach. Nagler, (Monogrammisten, t. IV, p. 852), cite une grande estampe datée 1559 représentant un *Patinage* qui par une bizarrerie inexplicable serait gravé par Barth. de Mompere et édité par van der Borght.

Toute cette question des œuvres de van der Borght et de leurs dates est malheureusement impossible à résoudre si l'on s'en tient à des assertions répétées de manuel en manuel sans contrôle possible.

On cite encore de van der Borght une *Fête de la Compagnie des Tireurs* avec l'inscription « Faire procession... » et une *Kermesse* champêtre avec l'inscription « Haec ruris facies ».

Mais il faut remarquer en ce qui concerne ces estampes, éditées par C. van Tienen, que cet éditeur vivait soixante ans plus tard, vers 1640, et qu'il n'édita la singerie de Pierre van der Borght où est imitée le *Mercier pillé par les singes* de Bruegel qu'après un autre éditeur dont il reste des traces d'adresse sur la planche. Il est donc vraisemblable que ce doive être a un second Pierre van der Borght qu'il faille rapporter ces estampes et plusieurs imitations de compositions bruegeliennes dont les personnages sont remplacés par des singes, l'*Ane à l'école* devenu une *Ecole de singes* éditée par C. van Tienen, l'*Alchimiste ;* ainsi que la *Cuisine grasse* et la *Cuisine maigre*, transpositions simiesques des imitations dessinées par Martin de Vos que nous allons rencontrer.

Il y eut également deux Hans Bol qui furent contemporains de Bruegel et dont l'un fut fortement influencé par notre artiste en ce qui tient aux paysanneries. L'un était l'oncle de l'autre et celui-ci était né en 1534. Il est difficile de dire lequel travailla dans le goût bruegelien. Si c'était l'oncle, ce serait là un précurseur de Bruegel ; mais déjà le neveu lui-même pourrait l'être aussi, si la *Parabole des Aveugles*, gravée par van der Heyden, porte réellement dans l'un de ses états la date de 1551, comme nous l'avons déjà répété plusieurs fois en faisant des réserves ; c'est au même Hans Bol d'ailleurs que revint

aussi l'honneur de compléter pour Jérôme Cock la série des *Quatre Saisons* dont Bruegel n'avait composé que les deux premières au moment de sa mort.

D'autres compositions gravées furent attribuées à l'invention de Bruegel, les unes uniquement parce qu'elles furent éditées par Cock ou gravées par van der Heyden, les autres pour un monogramme ou pour une analogie plus ou moins grande de sujets ou de style. A Pierre Balten semblent revenir des estampes signées P. B. qu'on attribuait naturellement à Pierre Bruegel, une *Danse de Noce rustique* au fond de laquelle on voit des paysans transporter à l'étable, dans un énorme chaudron, comme cela se fait encore de nos jours en Campine, la nourriture des bestiaux ; une *Mariée en pleurs* conduite, la chandelle au poing, le pot dans l'autre, à la chambre nuptiale, par le marié suivi d'un joueur de musette et de deux femmes. Ces compositions, dont les personnages sont autrement hors d'aplomb que ceux de van der Borght, sont très maladroitement et très sommairement gravées au burin, ce qui correspond à ce que nous trouvons dans les travaux signés de l'artiste, notamment dans une série des *Comtes de Flandre.* On y retrouve aussi les mêmes yeux aux paupières inférieures cernées et bridées du même trait que les paupières supérieures, les mêmes pupilles mal dessinées, la même façon approximative de dessiner les nez, les mêmes grandes mâchoires cachées sous des joues rondes délimitées brusquement sous l'oreille par un pli profond.

On attribue aussi à Bruegel la composition des estampes *Vuyle Sauce* et les *Chantres de Bacchus*, éditées par Cock. Nous l'avons expliqué en étudiant les dessins de Bruegel, ces gravures sont de la composition de Jean Verbeeck de Malines. Il en est de même encore de l'estampe de la *Vie sans souci* ou *Sorgheloos leven* publiée par le même éditeur et dont quelques épreuves postérieures avec l'adresse de C. Galle portent abusivement le nom de Bosch. Si l'on compare dans cette estampe l'attitude de dame Verlega appuyée sur le coude de gauche, l'épaule droite relevée, et l'attitude du convive accoudé dans le dessin des *Aveugles à la chasse aux porcs* de l'ancienne collection Habich (maintenant dans la collection de M. Jean Masson à Amiens) (1) ; la figure ronde à petit nez de maître Sorghelos et de ses enfants, et celle du nain grotesque et de quelques autres personnages

(1) Outre le dessin des *Sept Aveugles à la chasse au Porc* de la collection Habich, M. Jean Masson possède un second dessin, plus petit, de Jean Verbeeck. C'est encore une fois une *Danse de Noce* avec un cortège de porteurs de cadeaux, aussi baroque que celui de la collection Cels. Outre quelques types de vieilles femmes en escoffion on y retrouve, notamment au premier plan, une jeune femme en robe à plis de même allure que la diablesse de gauche dans le tableau de Vienne. La joyeuse *Scène d'intérieur* qu'offre le dessin de Verbeek conservé au Cabinet des estampes de Bruxelles, offre aussi un personnage d'analogie frappante avec une figure d'un tableau de la collection Mayer van den Berghe, une danse de carnaval dans un intérieur, (dont il existe une réplique au Musée d'Amsterdam), qui paraît représenter un *Combat de Carnaval et de Carême.* Au premier plan vers la gauche du dessin et des deux tableaux, on voit un danseur vu de dos, la main gauche posée sur les reins dans le même geste, la droite dans celle de son partenaire, et fléchissant les jarrets dans les plis de sa robe dans un sentiment identique. Ces tableaux, qui contiennent également quelques autres personnages à figures rondes jouant de la prunelle en des regards obliques, sont précisément composés suivant le procédé de groupement en ligne horizontale que nous avons noté chez Jean Verbeeck ; l'auteur de la composition originale de ces peintures paraît donc fort proche de cet artiste s'il ne fait un avec lui.



Fête des Rois
Dessin original de Jan Verbeeck. 1560
(Collection de l'Université d'Oxford)



Pieter van der Borcht
Kermesse flamande. 1559
Gravure originale

de la *Tentation de Saint Antoine* du Musée de Vienne, aussi que du *Festin de Noce* appartenant à M. Cels et des autres gravures ; si l'on considère enfin le procédé de composition et de groupements en deux lignes horizontales, aucun doute ne pourra subsister.

On attribue encore à tort à Bruegel une estampe portant l'adresse de Cock, « Aux quatre Vents » où l'on voit une *Mère-Folle couvant de petits Fous* à qui deux jeunes fous donnent la bouillie tandis que deux autres se divertissent à une danse de l'œuf. Nous ne pouvons néanmoins en rapporter le style, assez impersonnel, à l'un ou l'autre peintre déterminé.

On met quelquefois au nom de Bruegel une *Dispute pour le haut-de-chausse* entre hommes et femmes, dans un intérieur où l'on voit flotter un étendard avec la devise « D'Overhant » Cette planche, dont nous ne connaissons qu'un exemplaire, paraît avoir été éditée antérieurement avec une signature qui fut ensuite grattée. Les personnages de cette estampe, éditée par Joos Boscher l'éditeur de la *Parabole des Aveugles* de Hans Bol, rappellent plutôt par leur type lourd et trapu, les personnages des paysanneries de Corneille Metsys tels qu'on les retrouve dans sa gravure de l'*Enfant prodigue* et dans sa peinture du même sujet au Rijks-Museum à Amsterdam (N° 1528) et dans le *Raccommodeur de Luth.*

Une autre gravure au burin, également de compositeur anonyme, représente une *Scène d'intérieur rustique* où dans la salle commune une femme prépare des légumes sur une table, tandis qu'un homme, coiffé d'un antique chaperon, se chauffe à un feu de bois allumé au milieu de la salle en compagnie d'enfants et de femmes ; cette composition, qui porte l'adresse *AH ex 1576* en lettres rétrogrades, est quelquefois envisagée à tort comme due à Pierre Breugel. Il en est de même encore d'une *Bataille entre paysans et routiers*, d'un style sec, aux physionomies peu animées et sans caractère.

D'anciens catalogue de ventes et de collections classent quelquefois sous le nom de notre artiste une série de pièces sur la *Culture du blé* d'un style très approchant de celui de Bruegel l'Ancien que M. van Haecht, le « facteur » ou poëte de la Chambre de rhétorique « La Violette » d'Anvers, signa à la fois comme compositeur et éditeur. Il suffit de faire remarquer que l'une des huit pièces, gravées par Jean Wierix (ALVIN, *Catalogue de l'œuvre des frères Wierix*, n°s 1534-1536), dont se compose cette suite, porte la signature *M*(artin) *van Cleue inuentor.*

Il faut d'autre part rapporter à l'école de Pierre Aertsens, semble-t-il, une gravure sur bois coloriée d'une *Bataille de paysans après un festin* datée de 1566 où les personnages sont d'une longueur exagérée et où les hommes aux longues jambes et aux grandes culottes étroites descendant jusqu'aux chevilles.

Des pastiches nombreux des œuvres de notre artiste furent faits en gravure comme en peinture après sa mort, pour fournir l'imagerie populaire.

Un artiste de la fin du XVIe siècle, resté anonyme, composa des imitations des *Cuisines Grasse et Maigre* gravées dans des encadrements de grotesques, et éditées par H. Allard, puis, en 1630, par Rombout van der Hoeye. Martin de Vos, donna également, dans le goût de ces deux mêmes pièces, d'autres imitations qui se trouvent elles-mêmes parodiées en singeries par Pierre van der

Borght ; il y ajouta aussi une *Opération des Pierres de Tête* inspirée par le *Doyen de Renaix*, et copiée elle-même en réduction dans les *Emblemata Secularia* de De Bry ; puis un *Alchimiste,* copié également par De Bry. Il produisit encore un *Cordonnier bon vivant querellé par sa femme*, gravure à l'eau-forte par Pierre van der Borght, éditée à Gand par J. B. Vrints et plus tard par J. C. Visscher.

Vers l'an 1600 David Vinckeboons reprit aussi, habilement, les traditions établies par Bruegel, sans avoir sa simplicité de style, en outrant le détail pittoresque, mais en conservant le caractère suranné des costumes : sa parabole du *Bon Pasteur*, ses *Dénicheurs*, ses *Aveugles joueurs de vielle*, ses *Proverbes en rond* gravées C. J. Visscher ; son *Combat de Carnaval et de Carême* et son *Triomphe de la Mort* gravés par les frères Bolswert, sont autant de compositions inspirées par les œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien et qu'il importe de ne pas confondre avec celles-ci.

Van Mander lui-même, enfin, composa des paysanneries imitées de celles de Bruegel, notamment une *Fête dans un intérieur*. Ses compositions sont toutefois facile à discerner par la longueur maniérée de ses personnages.

On ne peut pas faire de distinction bien nette entre les sujets qui ont été composés par Bruegel uniquement en vue de la gravure et ceux qui, ayant été peints, ont aussi été gravés. Le fait que le *Luilekkerland* a été à la fois peint et gravé, pour être le plus caractéristique, est loin d'être isolé. Nous avons fait divers rapprochements entre les gravures des grands paysages et des tableaux cités tels que la *Fuite en Egypte* possédée par Grandvelle, et nous avons dit que la gravure du *Doyen de Renaix* trouve des répliques peintes en contrepartie. Il en est de même de la *Danse de Noce*, de la *Kermesse d'Hoboken*, dont un inventaire de l'Hôtel de Nassau mentionne une peinture en 1618 (1) et dont la collection Mignot, de Bruxelles, contenait aussi un tableau ; et peut-être des *Cuisines Grasse et Maigre*, sans compter les emprunts d'*Ourson et de Valentin* et de la *Noce de Mopsus et de Nisa* faits au tableau de Vienne. D'autre part, nous ne pouvions nous abstenir de décrire des pièces gravées après la mort de l'artiste, telles que *Jésus et la femme adultère*.

Nous ne croyons donc pas pouvoir établir non plus une distinction entre les gravures contemporaines de Bruegel et celles qui ont été faites plus tard d'après ses peintures, et négliger les dernières. Notre catalogue comprendra, par suite, toutes les estampes exécutées d'après ses œuvres, y compris, autant que possible, les modernes.

---

(1) Voy. J. VAN DEN GHEYN S. J. *Le Mobilier de l'Hôtel de Nassau à Bruxelles en 1618*. Bulletin de l'Académie d'Archéologie, 1906, p. 232.



La Chasse au Lapin sauvage
Eau-forte originale, 1566

I. GRAVURE ORIGINALE DE PETER BRUEGEL L'ANCIEN

LA CHASSE AU LAPIN SAUVAGE. Paysage montagneux.

Sur un grand rocher, à droite, un château et un peu plus bas une chapelle. La chaîne montagneuse occupe la droite jusqu'à l'horizon ; à gauche, un grand fleuve trace de larges méandres dans une plaine et va ceindre de ses eaux, au fond, une grande ville ; du même côté, au second plan, entre le fleuve et la montagne, des maisons et des vergers. Au premier plan, sur une pente garnie d'arbres, broutent des lapins que vise un chasseur à l'arbalète, caché au premier plan derrière des buissons. De l'autre côté d'un gros arbre, un second chasseur armé d'un épieu.

Superbe eau-forte d'effet vigoureux, légèrement retouchée d'un burin inexpérimenté.

Sous un petit arbre, au coin inférieur gauche, dans un cartouche, la signature BRVEGEL 1566. Le millésime se perd dans les tailles du terrain.

Hauteur 0,220 — Largeur, 0,229.

Voy. notre reproduction.

II. GRAVURES DAPRÈS DES ŒUVRES DE BRUEGEL

A. PAYSAGE

1. PAYSAGE TRAVERSÉ PAR UN FLEUVE ET ANIMÉ D'UN ENLÈVEMENT DE PSYCHE PAR MERCURE.

Un fleuve, peut-être le Tibre, où flottent un train de bois et deux bateaux, dont l'un traîné par des chevaux vient de derrière un rocher surmonté d'une forteresse à gauche, traverse le premier plan et se perd au bas de la droite. De ce côté la rive est occupée par une grande carrière. A gauche, à l'avant-plan, le sommet d'une colline où l'on voit deux dessinateurs, et un grand arbre longeant la marge gauche jusqu'au ciel. Le fond est occupé par une vaste plaine ondulée couverte de nombreux arbres et de quelques villages. Le fleuve du premier plan reparaît à droite vers l'horizon. Dans le ciel Mercure enlève Psyché.

I^r Etat. Dans la marge le vers :

ARTI INGENIO STAT MORTE DECVS.

Au dessous, en deux colonnes, le quatrain : *Pulcher adantiades... fata levare velint.*

Au milieu : *Petrus Bruegel fec. A° 1553.*

Excud. Houf : cum præ : Cæs.

IIe Etat, avec l'adresse d'Hondius.

IIIe Etat, avec six vers allemands en deux colonnes toute autre inscription et toute signature enlevées : *Dort fuhrt...... gestorben ligen.*

Hauteur 0,270. Largeur 0,330.

Gravure à l'eau-forte retouchée au burin. Nous avons dit les raisons qui nous paraissent attribuer cette gravure à Georges Hoefnaegel.

Voy. notre reproduction.

2. PAYSAGE TRAVERSÉ PAR UN FLEUVE ET ANIMÉ DE LA CHUTE D'ICARE.

Un fleuve chargé de vaisseaux de haut bords, de galères et de galiotes, vient du fond du paysage où il se forme de deux rivières, l'une venant de la plaine, l'autre, à droite, d'entre les montagnes. Sur la rive, à droite, au premier plan, un village et une église à tour ronde entourée d'arbres. Dans le ciel nuageux Dédale, les ailes aux bras, se précipite au secours d'Icare qui tombe. Gravure à l'eau forte retouchée au burin.

Dans la marge du bas comme titre le vers :

INTER VTRVMQUE VOLA, MEDIO TVTISSIMUS IBIS.

Au dessous en deux colonnes le quatrain. *Qui fuit ut tulas... non habuere suas.*

Au milieu, *Petrus Breugel fec : Romæ A° 1553.*
Excud : Houf^s. cum præ^o Cæs^o.

I^r Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Avec l'adresse d'Hondius.

Hauteur 0,270. Largeur 0,330.

Voy. notre reproduction.

A ces deux eaux-fortes deux autres estampes font suite, à en juger par l'identité des formats, les proportions et les dispositions des inscriptions ; elles sont gravées par Corneille Cort, plus maigrement que les deux premières, dans un métier qui fait songer aux petites estampes de paysages brabançons des « *Casularum....* ».

La première représente un vaisseau naufragé, jeté dans l'estuaire d'un fleuve sur les rives duquel viennent échouer des cadavres. Comme titre dans la marge « *Tales opes.... queant enatare* » et au dessous en deux colonnes le quatrain : *Res est nulla.... autem conservatur* ». L'autre représente un vaisseau ruiné échoué dans un fleuve contre de grands rochers percés d'une façon pittoresque. Comme titre dans la marge « *Nonne ille est mortis stipendiarius, qui morte quaerit unde vivat* ». Au dessous en deux colonnes le quatrain : « *O mortale lutum et ventis..... ant sepiem si sit latissima Fæda* ». Toutes deux portent plus bas au milieu, la signature : *Cornelius Cort Batavus fec.*
excud. Hoef : cum proe^o Caes.

3-17. SUITE DE DOUZE GRANDS PAYSAGES.

Ces estampes, regardées comme les plus rares de l'œuvre de Bruegel, ont toutes, à l'exception d'une seule, notre N° 9, un titre gravé au milieu de la marge du bas. Il en existait quatre contre-épreuves dans la collection Wouters vendue en 1797. Les personnages sont souvent ajoutés par J. Cock.

3. « PROSPECTUS TYBERTINUS ».

Une chute d'eau encadrée de rochers de configuration curieuse et surmontée de fabriques pittoresques. Au fond au bord de l'eau s'étalent les maisons de Tivoli. Au bas de la droite *h. Cock excude ;* pas de signature de Bruegel. Au milieu de la marge PROSPECTUS TYBURTINUS.

Il existe une contre-épreuve dans la collection Wittert léguée à la Bibliothèque de l'Université de Liége.

Hauteur 0,425. Largeur 0,310.

Voy. notre reproduction.

4. La même composition. (1)

Dans le *Theatrum urbium* de Braun et Hoghenberg (Livre III, nº 52) on rencontre la même vue, gravée en contre-partie, mais avec une grande simplification des rochers. Ce n'est peut-être pas une véritable copie selon qu'on interprète les deux annotations qui accompagnent les deux vues de Tivoli gravées sur la planche du *Theatrum :* « *Mirabilis stupendique in oppido Tiburtino Tiveronae flu. Lapsus* (*Cascatam vulgo vocat Italus*) *Representatio.* » et « *Abraham Ortelius ac Georgius Hoefnagle studiose visum eunt 1ª Februi 1578* ». On pourrait croire que ce point de vue fut dessiné si exactement par Bruegel que le dessin de Georges Hoefnaegel exécuté vingt-cinq ans plus tard au même endroit ne diffère de la gravure éditée par Cock que par son interprétation rocailleuse des rochers, influencée chez Bruegel par le Titien, par la vigueur de la couleur et des accents, l'adjonction de quelques bâtiments nouveaux et un léger déplacement du point de vue, vers la droite et plus haut.

5. La même composition.

Copie réduite gravée dans le même sens par Gilles Sadeler, sans signature.

Au bas dans la marge, en deux lignes : *Cataratta ouero.... le sue acque nello Tevero.* Cette gravure fait partie d'une suite illustrant l'ouvrage « *Vestigi delle Antichita di Roma, Tivoli, Pozzuolo e altri luoghi stampati in Praga da Ægidio Sadeler scultore di essa. mae. MDCVI. Marco Sadeler excudit.* » 151 pl. titre compris.

Hauteur 0,160. Largeur 0,280.

6. La même composition.

Seconde copie réduite gravée à nouveau pour une seconde édition du même ouvrage, publié sous le même titre avec l'adresse de Gio. Jacomo de Rossi, 1660.

Cette seconde copie a perdu tout l'esprit que la première avait conservé de l'original. Au bas dans la marge le même texte gravé en d'autres caractères, l'adresse *Marco Sadeler excudit* et le chiffre 40.

Hauteur 0,155. Largeur 0,265.

7. S. Hieronymus in deserto.

Un massif rocheux supportant une forteresse occupe le milieu de la planche. A l'avant plan des rochers et une forêt longée par un ruisseau. Au coin inférieur droit sous des arbres St Jérome et son lion. A gauche

---

(1) Pour plus de clarté et d'une façon générale, nous intercalons dans notre catalogue les copies immédiatement après leurs originaux, même dans les suites.

une vaste étendue de plaine coupée de méandres par un fleuve qui vient de l'avant-plan gauche.

Au coin inférieur droit la signature *brueghel Inuē* et au-dessous l'adresse *h. cock excu.* Au milieu de la marge le titre S. HIERONYMUS IN DESERTO.

Hauteur 0,310. Largeur 0,425.

Le dessin original fut vendu chez MM. Héberlé à Cologne les 18-19 janvier 1892.

8. MAGDALENA POENITENS.

Beau paysage tyrolien. Un massif de rochers supportant deux forteresses occupe le fond de la composition dans toute la largeur de l'estampe. Une vallée profonde comme une crevasse contourne à gauche le bloc principal. Une rivière en débouche, baigne une ville et occupe toute la gauche du second plan de la composition qu'elle découpe d'îles et de presqu'îles chargées d'arbres. Le premier plan droit forme un autre ensemble de rochers qui se dressent presque verticalement auprès d'une route bordée de grands sapins où passent deux mulets et deux muletiers. A l'avant-plan à droite dans un ermitage bâti de troncs de sapins et de quartiers de rocs, on aperçoit la Madeleine pénitente. Dans le ciel vers la droite, la Madeleine enlevée au ciel dans une gloire par cinq anges. Au milieu de la marge inférieure le titre MAGDALENA PŒNITENS.

Signé à gauche : *brueghel Inuen*
h. cock excud.

Hauteur 0,325. Largeur 0,428.

9. PAYSAGE ALPESTRE TRAVERSÉ D'UNE VALLÉE PROFONDE en forme de crevasse sur laquelle est jeté un viaduc à trois arches étroites. Signé dans le coin inférieur droit, sur une pierre en forme de cartouche, *brue. inu.* On voit au coin gauche une seconde signature : *bruegel Inventor* et au dessous, *h. cock excude.* Cette planche n'a pas de titre gravé dans la marge.

Hauteur 0,300. Largeur 0,425.

C'est la gravure en contrepartie du dessin n° 20, conservé au Louvre (n° 20720). Dans l'eau-forte le graveur a suivi assez fidèlement le dessin de Bruegel. Dans certaines parties foncées, néanmoins, il a sacrifié à la simplicité du travail le détail des plans ; pour obtenir des effets que Bruegel avait ménagé par des traits plus gros et plus serrés il y a ajouté des traits croisés. Les reprises au burin ont surtout ajouté des corrections motivées par certains effets ; tel est le cas pour le précipice, le chemin des mulets qui le longe à droite et les rochers mêmes sur lesquels se trouvent la signature de l'artiste. En somme on est obligé de reconnaître ici l'œuvre d'un homme de métier opérant des sacrifices intelligents au profit de l'ensemble et non une eau-forte de peintre simplement retouchée au burin : une

œuvre de Jérôme Cock. Les cavaliers du coin inférieur gauche de la gravure ne se retrouvent pas dans le dessin et ont été ajoutés aussi par ce graveur dont ils ont le type habituel.

10. INSIDIOSUS AVCEPS.

Vue d'un coude d'une vaste vallée tyrolienne où circule à droite, venant de l'avant-plan de gauche, une rivière qui disparaît au fond dans un second tournant. Sur le versant droit se détache un donjon noir. Le fond de la vallée est couvert de villages et de forteresses. Au premier plan, à gauche des rochers extrêmements colorés dominent la rivière et un bourg avec son église ; à droite devant des maisons aux toits plats et crénelés, des arbres et une route où se voit notamment, près d'une vieille souche, un oiseleur et son chien. Dans la marge du bas le titre INSIDIOSUS AVCEPS.

Signé au dessous de l'oiseleur BRVEGHEL INVĒ. *h. cock excudeb.*

Sans nom de graveur.

Hauteur 0,325. Largeur 0,425.

M. Axel L. Romdahl a montré comment un paysage dessiné d'après nature, N° 3, (Cabinet de Dresde) a servi à composer celui-ci.

11. PLAUSTRUM BELGICUM.

Près d'une grande croix de pierre, dans le chemin encaissé, un long char rustique couvert de toile descend vers une agglomération de villages et de forteresses au-delà de laquelle on voit un estuaire enfermé entre deux chaînes de montagnes. Dans la marge inférieure le titre PLAUSTRUM BELGICUM.

Dans le coin inférieur droit BRVEGHEL INVĒ. *H. Cock excude.*

Hauteur 0,310. Largeur 0,423.

Il existe une contre-épreuve dans la Collection Wittert, léguée à la Bibliothèque de l'université de Liége.

12. SOLICITUDO (sic) RUSTICA.

Une plaine sillonnée des méandres d'un fleuve qui se perd vers le fond à gauche. A gauche s'élève de hautes cîmes aiguës. A droite des faucheurs sous un arbre.

Au milieu de l'avant-plan la signature *brueghel Inuē* dans un cartouche, au dessous, l'adresse *H. Cock excu.*

Au dessous, dans la marge, le titre SOLICITUDO RUSTICA.

Hauteur 0.310. Largeur 0,425.

Le dessin original, N° 18, est conservé au Louvre (N° 19726).

13. NUNDINÆ RUSTICORUM.

Cachées sous des arbres, des maisons couvertes de hauts toits de chaume occupent le second plan. Au fond, un fleuve traverse la planche de gauche à droite au pied de montagnes chargées de villages et de villes et agrémentées de deux pointes de rochers inclinés.

Vers le coin inférieur gauche, la signature *brueghel Inuē ;* au dessous, l'adresse *H. Cock excude.* Au milieu de la marge inféreure le titre Nundinæ rusticorum.

Hauteur 0,310. Largeur 0,430.

14. Euntes in Emmaüs.

Un fleuve, qui va se jeter à la mer à l'horizon, occupe la gauche. A droite, sous des arbres, des maisons couvertes de hauts toits de chaume. Sous un arbre, à l'avant-plan de ce côté, trois pèlerins vus de dos.

Au coin inférieur gauche la signature *brughel inuē* et au dessous l'adresse *H. Cock excud.* Au milieu de la marge du bas le titre Euntes in Emmaüs.

Hauteur 0,310. Largeur 0,430.

15. Fuga deiparæ in Ægyptum.

Sous un arbre, au milieu, la Vierge est assise avec l'Enfant. A gauche, un fleuve va vers le fond. A droite, au fond, une montagne s'élève en pic. Au dessus, des bois et des châteaux. Au milieu de la marge inférieure le titre fuga deiparæ in ægyptum.

Au bas, vers la droite, la signature *brueghel Inuē* et au dessous l'adresse *H. Cock excud.*

Hauteur 0,310. Largeur 0,420.

Granvelle possédait un « *Paysage d'une Nostre Dame allant en Egypte* du vieux Pierre Breughel » et la « Spécification » des tableaux délaissés par Rubens mentionne, p. 10, n° 191 : « Un paysage à l'huile avec la Fuite en Egypte du vieux Bruegel ».

16. Pagus nemorosus.

Un chariot, deux cavaliers et un soldat traversent à gué une mare, auprès d'un hameau et d'un clocher perdus dans le feuillage. Des arbres formant bouquets occupent la droite.

Au bas de la gauche la signature *brúeghel invē* et l'adresse *h. cock excú.*

Au milieu de la marge du bas le titre pagus nemorosus.

Hauteur 0,325. Largeur 0,425.

17. Milites requiescentes.

Trois lansquenets occupent un chemin à l'avant-plan sous un grand arbre, qui domine le paysage. Un fleuve va de la droite vers le fond de gauche.

Au milieu de la marge du bas le titre milites requiescentes.

Au coin inférieur gauche *brúegel inū. ;* au coin gauche *h. cock excu.*

Hauteur 0,310. Largeur 0,420,

18. GRAND PAYSAGE ALPESTRE.

Un massif rocheux, chargé d'une forteresse occupant toute la gauche, s'avance entre deux rivières bordées de prairies et de villages. L'une de ces rivières, venant de droite, se perd au fond dans une vallée très

accidentée. Du même côté à l'avant-plan, sur un chemin bordé de barrière, descend un cavalier précédé d'un piéton. Au coin inférieur droit, dans un cartouche, BRVEGHEL INVE et au dessous *H. Cock excudeb.*

Hauteur 0,37. Largeur 0,47.

19-69. SUITE DE PETITS PAYSAGES BRABANÇONS ET CAMPINOIS.

Ces petits paysages ont été publiés en plusieurs fois et en plusieurs suites différant de nombre et variant même de types, les uns disparaissant pour faire place à quelques nouveaux. Sauf erreur, le nombre total des types différents se monte, d'après nos recherches, à cinquante et un. Le nom de Bruegel n'y est jamais mentionné : c'est une copie, ou une autre série de gravures exécutée d'après les mêmes originaux, et publiée par J. C. Visscher, qui en révèle l'auteur comme on le verra plus loin. L'identité de manière de ces gravures avec les dessins que Bruegel faisait à l'époque de ces éditions est telle qu'il n'y a aucun doute sur la réalité de cette attribution. Il se pourrait même que plusieurs de ces paysages eussent été peints par Bruegel ou utilisé comme fond dans certains tableaux.

Le n° 12 de la série I représente en effet la « Roode Poorte » ou Porte Rouge d'Anvers et une partie des fossés et des fortifications qui l'entouraient. Or le Cabinet des Estampes de Bruxelles possède un dessin de la fin du XVI[e] siècle, peint à l'aquarelle, et provenant de la collection van Havre, copié d'un prototype identique à celui de la gravure. La tour est vue sous le même angle, ainsi que tout son entourage de maisons et de petits bâtiments, avec leur détails de cheminées, de lanterneaux dans le toit, de petites fenêtres, de créneaux. Comme différences, outre l'inexpérience de l'aquarelliste dont les constructions manquent un peu d'équilibre, il faut y relever la circonstance que l'aquarelle représente une vue d'hiver, où le sol est couvert de neige, le fossé gelé et livré aux patineurs, et les arbustes dépouillés de feuilles, tandis que la gravure montre une vue estivale ; d'autre part le champ de vision est considérablement plus vaste dans l'aquarelle et sa réduction au motif principal de la tour dans la gravure a nécessité (outre la suppression d'un grand arbre au bord de l'eau, au pied du rempart à droite, et de la plus grande partie de l'arbre et de la maison, à gauche, dont on a du mettre le pignon en une perspective plus fuyante afin de ne pas encombrer l'estampe), celle de toutes les petites scènes de mœurs dont l'aquarelle est émaillée. Il faut citer au premier plan, outre les simples patineurs, des enfants et des adultes groupés au bord de la glace autour d'un vendeur de friandises et d'un tonneau ; sur le chemin en lacet, qui part du milieu de l'avant-plan, un enfant porte un escabeau à trois pieds, près de lui une femme traîne une brouette chargée en montrant du doigt les patineurs ; plus loin un charretier est assis sur un cheval traînant une charette chargée de ballots calés par des claies auxquelles pendent une lanterne et un chapelet de poissons séchés ou de cruches. De plus loin arrive enfin, en sens inverse, un chariot chargé de ballots également, traîné par trois chevaux. Tout

maladroitement rendus qu'ils soient par un amateur dans l'aquarelle, ces détails rappelleraient déjà l'esprit observateur de Bruegel tel qu'on le rencontre par exemple dans le *Dénombrement de Bethléem* ; mais les yeux les moins prévenus reconnaîtront des personnages bruegeliens et leur silhouette simple et caractérisée dans les personnages de l'avant-plan, portant l'escabeau et la femme à la brouette. Bien plus, qui connaît les merveilleux effets de neige que le maître sait si bien rehausser dans ses peintures du contraste glauque des rivières gelées est frappé tout d'abord du même parti pris dans cette aquarelle maladroite. Si l'on lit enfin la note flamande ajoutée au bas, on apprend que cette vue « *est tirée d'une peinture représentant l'hiver et le mauvais état des vieux remparts de la ville d'Anvers avant l'année 1540, du côté de la campagne à la Porte Rouge, qui est maintenaut la Tour à poudre.....* ». A part l'évaluation de la date qui devrait être vérifiée en ce qui concerne la réfection des remparts en cet endroit, (ces travaux continuèrent encore sous la direction de Boni Pelluozoli longtemps après l'inauguration de cette porte St-Georges qui figure dans l'estampe des *Patineurs* gravée d'après Bruegel) il n'y aurait rien d'impossible à ce que la peinture originale en question fut une œuvre de Bruegel, qu'il resterait à retrouver.

I^r Etat. 1re édition. Le fond primitif se compose de deux suites éditées par Jérôme Cock en 1559 et en 1561. Ces deux suites, contiennent des types différents et constituent à la fois la première édition et le premier état des planches, non numérotées, dont le chiffre monte à quarante et une pièces. Nous ne connaissons qu'un exemplaire de ces suites avec leurs titres : c'est celui du Cabinet de Bruxelles qui provient du célèbre bibliophile Van Hulthem. Il est relié, mais cette reliure date au plus des toutes dernières années du XVIIIe siècle et les épreuves rognées au témoin des planches ont été collées en plein sur papier fort ; un numérotage manuscrit a été fait au coin supérieur droit, probablement par Van Hulthem lui-même. Ce numérotage coïncide par séries avec le numérotage d'une édition postérieure, ce qui permet de conclure à la conservation approximative de l'ordre primitif dans cet exemplaire.

1re Série. MULTIFARIARUM CASULARUM RURIUMQUE LINEAMENTA CURIOSE ADVIVUM EXPRESSA. — *Vele ende seer fraeye ghelegentheden van diuerssche Dorphuizingen, Hoeuen, velden, straten, ende dyer ghelycken, met alderhande Beestkens verciert. Al te samen gheconterfeyt naer dleuen, ende meest rontom Antwerpen ghelegen sijnde. Nu eerst nieuwe ghedruct ende wt laten gaen by Hieronymus Cock, 1559, Cum gratia et priuilegio Regis.*

Titre en typographie dans un cadre formé de fleurons, et 14 planches non numérotées, en grande partie entourées d'un trait carré. Sans nom d'inventeur ni de graveur.

Cette première suite est surtout composée de vues de fermes et de châteaux. Les personnages n'ont aucune parenté avec ceux de Bruegel et paraissent ajoutés par un autre artiste. Ils sont dans le goût de ceux qu'on trouve dans les paysages gravés par Jérôme Cock lui-même dès 1550 et

dans les ruines romaines qu'il publiait en 1561 sans nom d'auteur et qui semblent, notamment le *Ruinarum Palatii majoris prospectus*, d'un dessin fort parent du *Prospectus Tyburtinus*. Les paysages sont gravés à l'eau-forte et complétés pour les ciels et les grands plans d'un burin maigre, sec, régulier et peu pittoresque dans lequel on remarque le désagréable croisement des tailles produisant l'effet de moirage appelé par les graveurs « tailles en dos de maquereau ». Cette disposition à cette époque marquait l'habileté et la régularité de métier du buriniste. Cette habileté est intéressante à noter ici puisque plus tard ces planches réunies à celles de la publication suivante vont porter le nom du graveur Cornelius Curtius, c'est-à-dire le même qui a signé, nous l'avons vu, un *Paysage avec un naufrage* faisant suite aux deux paysages de 1553 édités par Hoefnaegel, et devint célèbre sous le nom de Corneille Cort.

Hauteur au témoin de la planche 0.142 à 0.147. Largeur 0,193 à 0,200.

2me Série. PRŒDIORUM VILLARUM ET RUSTICORUM ICONES ELEGANTISSIMÆ (sic) AD VIVUM IN ÆRE DEFORMATÆ. — *Libro Secundo, 1561.* HIERONYMUS COCK EXCUDEBAT CUM GRATIA ET PRIVILEGIO.

Titre dans un cartouche, gravé au burin et 27 pl. non numérotés. Sans nom d'inventeur ni de graveur.

Cette seconde suite de petits paysages brabançons et campinois est plus spécialement composée de vues de bois de champs et de routes. Une planche représente une vue de la Porte Rouge d'Anvers. Le terrain est plus complètement préparé à l'eau-forte et plus largement fait que dans la série précédente. L'intervention du burin est plus habilement dissimulée et plus libre, mais l'œuvre est du même graveur.

Hauteur au témoin de la planche 0,134 à 0,138 (une seule a 0,142). Largeur 0,197 à 0,204 (une seule, celle qui a 0,142 de hauteur, dépasse cette dimension et a 0,196).

Les deux suites ont donc sensiblement une dimension moyenne un peu différente, la seconde ayant une proportion plus allongée que la première.

IIe Etat. 2e édition. La seconde édition coïncide avec le second état des pièces et fut faite par Jérôme Cock l'année même de la publication de la seconde suite. Les deux suites y sont confondues en une seule. Nous ne pouvons indiquer exactement le nombre des pièces qu'elles contenaient, le seul exemplaire que nous en connaissons étant défolié et incomplet. Parmi les vingt-sept pièces numérotées au coin inférieur gauche que nous connaissons de cette édition, dix n'existent pas dans la première ; le chiffre des prototypes dessinés par Bruegel se monte ainsi à cinquante et une vues différentes. Dans l'ignorance où nous sommes du sujet des pièces manquantes, ce chiffre nous paraît une approximation assez exacte du nombre des pièces de l'édition. En effet nous trouvons dans la « *Description du Cabinet de M. Paul Praun* » à Nurenberg par Ch. Th. de Murr, 1797, p. 220, l'indication d'une série de 53 pièces réunies sous le seul titre de la seconde suite originale de 1561, auquel il ne manque que les mots « libro secundo » qui seraient supprimés et pour

cause. Cette édition, outre l'adjonction des numéros, se caractérise par le fait que la plupart des planches ont été réduites dans leurs dimensions et que le trait carré est presque toujours disparu.

3e édition, sans changement d'état en ce qui concerne les planches. Elle porte le titre suivant, dans un encadrement de végétaux, de fruits et d'animaux, gravés en taille douce : REGIONES ET VILLÆ RUSTICÆ DUCATUS POTISSIMUM BRABANTIÆ A CORNELIO CURTIO *in Pictorum gratiam artificosè de pictæ :* A THEODORO GALLÆO *excusæ et in lucem editæ.* ANTVERPIÆ M.DCI.

Hauteur de 0,132 à 0,142. Largeur de 0,190 à 0,197.

IIIe Etat. 4e édition. Vient ensuite une édition où les pièces sont divisées en série de douze portant un nouveau numérotage. L'ordre des planches est interverti. Cette édition se caractérise encore par l'apparition, sur les planches nº 1 des quatre séries, de la signature *C. Coert Inventor in Brabantia* et de l'adresse *Joan Galle excudit.* Le nom de Bruegel omis dès la première édition est donc définitivement oublié. Dans cette éditon les bords des planches sont grattés pour permettre de tracer un nouveau trait carré ; quelques détails, des fumées, des pans de murs, des terrains sont recouverts de nouveaux travaux ; de nouveaux personnages sont ajoutés.

Cette série contient quelques planches représentant des constructions plutôt urbaines dont les prototypes paraissent dûs plutôt à Hans Bol qu'à Bruegel.

IVe Etat. 5e édition. Sur le titre général de l'édition précédente qui sert aussi de titre à la première des quatre séries, le prénom *Joanne* est substitué à *Theodoro*, et à la date MDCI sont substitués les mots PARS PRIMA. Chacune des planches nº 1 des séries reçoit de plus les mots PARS SECUNDA, PARS TARTIA (sic), PARS QUARTA. Les planches restent dans le même état, sauf que les numéros du coin inférieur gauche changent encore dans certaines d'entre elles (1).

70-93. AUTRE SUITE DE PETITS PAYSAGES BRABANÇONS ET CAMPINOIS.

Série de petits paysages gravés dans un format plus réduit que les les précédents et sur une partie des dessins originaux ayant servi à ceux-ci.

Cette suite, selon les uns, comporte vingt-six, selon les autres, vingt-quatre pièces numérotées, avec la feuille où le titre : REGIUNCULÆ ET VILLÆ ALIQUOT DUCATUS BRABANTIÆ, A P. BREUGELIO, DELINEATÆ, ET IN PICTORUM GRATIAM, A NICOLAO JOANNIS PISCATORE EXCUSÆ ET IN LUCEM EDITÆ, AMSTELODAMI 1612 est inscrit, appliquée sur le mur d'une chaumière et gardée par un joueur de musette. L'exem-

(1) C'est par une simple confusion avec la série suivante, que M. Romdahl *ouvr. cit. p. 166, nº 25, litt. d,* mentionne une édition avec l'adresse de N. J. Visscher.

plaire du Cabinet de Bruxelles ne comporte que douze pièces numérotées, y compris le titre.

Hauteur 0,10. Largeur 0,16.

94. UN CHATEAU-FORT BATI SUR UN ROCHER.

Une arcade ogivale perce le mur et laisse passer le chemin. A droite un fleuve et une perspective montagneuse.

Au coin supérieur droit la signature *Bruegel inv. 1561*. Au coin inférieur droit *I. D. Gheijn fe 1598*. Au coin inférieur gauchc l'adresse *I. C. Visscher*.

Hauteur 0,190. Largeur 0,145.

95. UNE COLLINE A DROITE, A GAUCHE UNE PLAINE,
grav. du comte de Caylus en fac-simile du dessin conservé au Louvre.

Hauteur 0,180. Largeur 0,270.

B. MARINES

96. COMBAT NAVAL DANS LE DÉTROIT DE MESSINE.

A droite l'Etna perdu dans les fumées et les nuages ; au pied, les monts et la ville de Messine désignée d'ailleurs par le mot MESSINA, gravé dans le ciel. A gauche les monts de la Calabre et Reggio désigné de même par le mot REZO.

Au premier plan un combat de quatre navires de hauts bords entourés de galères ; d'autres galères accourent de Messine et de Reggio ; à l'horizon apparaît une troisième flotte de bâtiments à voiles.

Dans la marge du haut en une ligne : FRETI SICULI SIVE MAMERTINI, VULGO IL FARO DI MESSINA. OPTICA DELINEATIO.

Au coin inférieur droit, dans un cadre, quatre distiques : *Trinacrie insignes... factumque barathrum* et les signatures *Hieronymus Cock pictor excudebat M. D. L X I Cum gratia et privilegio. Bruegel Inuen.*

A gauche dans un petit cartouche réservé en blanc F. HVIJS. FECIT. En deux feuilles. Dans un trait carré.

Ir Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Avec l'adresse *Harmen Adolffz exc. Haerlemi.*

Hauteur 0,350. Largeur 0,420.

La plus vaste estampe gravée d'après Pierre Bruegel, de son temps.
Voy. notre reproduction.

97. VUE DU DÉTROIT DE MESSINE.

Le même paysage, moins les navires et les flottes.

C'est la dernière planche du *Théatrum Celebriorum Urbium* de Braun et Hoghenberg. T. VI, 1618. Le dessin original existait encore en 1617 comme le constate l'inscription suivante enfermée dans un cartouche : « *Repertum inter Studia autographa Petri Brugelii eximii nostri sæculi pictoris. Ab ipsomet delineatum communicavit Georgius Hoefnagelius A. 1617.* »

Hauteur 0,470. Largeur 0,310.

98-108. SUITE DE VAISSEAUX DE MER EN ONZE FEUILLES (1)

98. Nef de bande ou de haut bord. Pièce en hauteur.

Elle est armée de canons, vue de trois quarts à droite par derrière ; les voiles sont gonflées par le vent soufflant de droite.

Au fond, à droite, le petit bâteau à voile. On n'aperçoit pas de matelots. A gauche, à l'horizon, une silhouette de ville rappelant Anvers. Au coin inférieur droit, dans une vague, un corps de femme noyée, les bras et les jambes pendant dans l'eau. Dans le ciel, à droite, un soleil rayonnant, effacé au brunissoir et dont il reste des traces profondes.

Au dessus du gouvernail du grand bâteau l'inscription DIE SCIP 1564 ; sur la vague du milieu à l'avant-plan la date 1565. Pièce en hauteur qui paraît avoir servi de titre à la suite.

Ir Etat. Comme décrit.

IIe Etat. La date 1565 à l'avant-plan est effacée mais il en reste des traces. Dans certaines épreuves les rayons du soleil sont plus effacés que dans d'autres.

Hauteur 0,240. Largeur 0,190.

99. Nef de bande armée de canon, vue de trois quarts par derrière. Pièce en hauteur.

Le vent souffle du devant de la droite. A l'horizon, à droite, une ville. Sur une vague, du même côté, vers le milieu du bas, le monogramme F.H.

Ir Etat comme décrit. Il n'y a pas d'oiseaux dans le ciel. Avant l'adresse *H. Cock exc.* au haut de la gauche, et le *Com* (sic) *privilegio*, au haut de la droite.

IIe Etat. Avec sept oiseaux volant au dessus de la ville, l'adresse et le privilège ; la ville a été agrandie de bâtiments nouveaux et on a ajouté, derrière, des montagnes. A gauche, vers l'horizon, on a ajouté trois petits bateaux.

Hauteur 0,288. Largeur 0,217.

IIIe Etat. La planche a été réduite. L'adresse et le privilège ont disparu avec le morceau coupé.

Hauteur 0,278. Largeur 0,217.

100. Nef de bande vue de trois quarts a gauche par derrière. Pièce en hauteur.

Le vent souffle de droite, gonfle d'immenses voiles et fait flotter un grand pennon impérial. La nef est précédée au second plan à gauche d'une galiote aux rames levées.

---

(1) Quoiqu'on mentionne habituellement douze estampes dans cette suite, nous n'en avons jamais rencontré que onze. M. Romdahl tout en en comptant douze (*ouvr. cit.* p. 166) n'en cite également que onze. F. Muller, dans son *Supplément* pp. 47-48, n'en cite que dix.

I[r] Etat. Dans un cartouche, réservé en blanc au coin inférieur gauche, dans la composition, la signature BRVEGEL, l'E et le V tenant ensemble, et immédiatement au dessous celle du graveur, F. H. ; au coin inférieur droit *H. Cock ex.;* au coin supérieur gauche *Cum privilegio.*

Hauteur 0,313. Largeur 0,245.

II[e] Etat. La pièce a été coupée dans le haut et dans le bas. Les inscriptions de l'état précédent ont disparu avec les morceaux coupés.

Hauteur 0,303. Largeur 0,238.

Voir notre reproduction.

101. NEF DE BANDE VUE DE TROIS QUARTS A DROITE PAR DERRIÈRE, ARMÉE DE CANONS. Pièce en largeur.

Au haut de la droite, dans les rayons du soleil, la *Chute d'Icare.* A gauche, des rochers.

Au bord inférieur gauche, dans un cartouche réservé en blanc, les signatures : F. H. *bruegel.* Dans la marge inférieure, fermée par un second trait carré, à droite, l'inscription *Cum privileg.*

I[r] Etat. Comme décrit.

II[e] Etat. Au centre de la marge inférieure l'adresse *Théodorus Galle excud.* Dans certaines épreuves de cet état la planche finit par être très usée.

Hauteur 0,250. Largeur 0,287.

102. NEF DE BANDE VUE DE PROFIL LA PROUE A GAUCHE. Pièce en largeur.

A droite, au second plan, un petit bateau à voile. Au fond, une ville fortifiée où l'on peut reconnaître notamment le Steen d'Anvers.

Au coin inférieur gauche dans la composition, dans un cartouche plus foncé, les signatures : F. H. *Bruegel.* A droite, dans la marge inférieure, fermée par un second trait carré, *Cum priuileg.*

Hauteur 0,285. Largeur, 0,222.

103. NEF DE BANDE VUE DE PROFIL,
les voiles carguées, l'avant à droite, armée de canon. Pièce en largeur.

Au fond une vue des quais d'Anvers où l'on peut reconnaître à droite la Grande Boucherie. Au coin inférieur droit, dans un cartouche réservé en blanc dans la composition, les signatures : F. H. *bruegel.* Au dessous, du même côté dans la marge, fermée par un second trait carré, l'inscription *Cum priuileg.*

Hauteur 0,230. Largeur 0,287.

104. TROIS NEFS DE BANDE, LES VOILES CARGUÉES. Pièce en largeur.

Deux nefs à droite, sont vues de proue et de poupe, en raccourci. La troisième, à gauche, est vue de proue de trois quarts à droite. Au fond, une tour-phare fortifiée d'où monte une grande fumée.

Dans un cartouche, réservé en blanc au coin inférieur droit dans la composition, les signatures : F. H. *bruegel.* Immédiatement au dessous, dans la marge inférieure, fermée par un second trait carré, *Cum privileg.*

Ir Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Au milieu de la marge inférieure *Théodorus Galle excud.* Dans certaines épreuves de cet état la planche est fort usée.

105. Trois nefs de bandes dans une tempête. Pièce en largeur.

A l'avant-plan, à droite, *Arion sur un dauphin.* L'un des navires est vu de profil la poupe à gauche, le second à gauche est vu de trois quarts de poupe, le troisième dans le lointain plus à gauche est vu de même.

Dans un nuage vers la droite du haut l'adresse *H. Cock ex.* Dans un cartel réservé au coin inférieur gauche dans la composition les signatures F. H. *bruegel.* A droite dans la marge inférieure fermée par un second trait carré *Cum privileg.*

Ie Etat. Comme décrit.

IIe Etat. L'adresse de Cock effacée.

106. Une nef de bande vue d'arrière entre deux galères. Pièce en largeur.

Dans le ciel la *Chute de Phaëton.* A droite, au dernier plan, une nef de bande dont les voiles prennent un vent soufflant en sens inverse. A gauche une galiote. Au premier plan un cygne.

Pas de signature. Au bas de la gauche, un cartouche réservé en blanc, n'a pas été utilisé.

Hauteur 0,223. Largeur 0,278.

107. Nef de bande vue de poupe entre deux galères. Pièce en largeur.

Vers le fond une flotte de treize autres galères dont on ne voit guère que les voiles. Le ciel couvert de gros nuages blancs, laisse voir un soleil ardent.

Au coin inférieur gauche, la signature F. H. ; à droite la signature *breugel;* immédiatement au-dessous dans la marge : *Cum privileg.*

Ir Etat. Comme décrit.

Hauteur 0,220. Largeur 0,290.

IIe Etat. Avec l'adresse *Theodorus Galle excudit* au milieu de la marge inférieure. La planche est réduite à gauche et le F. H. est disparu.

Hauteur 0,225. Largeur 0,277.

Un accident qui a fini par enlever le coin supérieur gauche du cuivre paraît s'être produit dès le premier état.

108. Seize vaisseaux de tout genre,
les voiles gonflées par des vents de sens divers. Pièce en largeur.

Nous ne connaissons qu'un état sans signature, portant au milieu de l'avant-plan les traces d'une adresse grattée, peut-être celle de *H. Cock.*

Hauteur 0,220. Largeur 0,290.

C. SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE SACRÉE

109. LA TOUR DE BABEL.

Reproduction du tableau du Musée impérial de Vienne, dans le sens de l'original. Au coin inférieur droit la signature BRVEGEL M CCCCC L X III et les dimensions du tableau ALT. 43. LAT. 58 *unc*. Le chiffre 6 dans l'angle gauche supérieur est la pagination de l'ouvrage d'où la gravure est tirée. Gravure de A. Brenner ou Prenner publiée dans son *Theatrum artis pictoriæ quo tabulæ depictæ quæ in Cæsaria Vindobonenci pinacotheca servantur, leviore cœlatura æri insculptæ exhibentur ab Antonio Josepho de Prenner, Viennæ M D CC XX VIII.*

Hauteur 0,157. Largeur 0.225.

Cette gravure est entourée dans l'ouvrage ci-dessus d'un cadre passe-partout. Il existe des épreuves tirées sans le cadre (1).

110. LA MÊME COMPOSITION.

On retrouve cette même composition en gravure minuscule, en contre-partie, dans les pages des ensembles de tableaux de la galerie de Vienne formant l'ouvrage : *Prodromus... Theatri... ad aulam Cæsaream in... Residentia Viennæ a Francisco de Stampart et Antonio de Brenner. 1735.* p. 4.

Hauteur 0,034. Largeur 0,048.

111. JÉSUS ET LA FEMME ADULTÈRE.

La femme est debout, isolée de la foule, les yeux baissés. A gauche Jésus sur un degré plus bas se penche pour écrire du doigt, aux pieds de la pécheresse, l'inscription DIE (sic) SONDER SONDE IS DIE. Ce dernier mot commence une seconde ligne. Derrière le Christ, à gauche, quatre docteurs juifs. A droite, quatre autres dont l'un se penche sur l'inscription avec un geste d'étonnement. Au fond, des soldats romains se retirent, emportant des paniers de pierres.

A gauche, au bas, la signature BRVEGEL. M.DL.XV. Vers le milieu, la signature du graveur *P. Perret. 79*. A droite, *Com. Privilegio*. Dans la marge, QUI SINE PECCATO... LAPIDEM MITTAT *Joan* 8.

Ir État. Avec l'adresse ci-dessus.

IIe Etat. Avec l'adresse *Antverpiæ apud Petrum de Jode.*

IIIe État. Avec l'adresse de Visscher.

Hauteur 0,269. Largeur 0,345.

Voy. notre reproduction.

Il existe un tableau en grisaille de cette composition à la Galerie de Schlessheim et il en a été vendu un second à la vente Muller à Amsterdam, le 7 juillet 1903.

---

(1) En 1568 Lucas van Valkenborch s'inspirait déjà de cette composition pour son tableau de la galerie de Munich (n° 674).



LE CHRIST ET LA FEMME ADULTÈRE
Gravure au burin, 1565, de P. Perret, 1579

112. LA MÊME COMPOSITION.

Elle est dessinée et gravée, au trait sur pierre, dans le même sens que la gravure précédente, par *A. R.*(eveil) et encadrée dans un triple trait carré. Au dessous, à gauche, *Pierre Breughel pinx.*, au milieu LA FEMME ADULTÈRE ; à droite le chiffre 664.

Hauteur au trait carré 0,083. Largeur 0,140.

Planche illustrant le *Museum of painting and sculpture or collection of the principal pictures statues and Bas-reliefs in the public and private Galleries of Europe drawn and etched by Reveil with descriptive, critical and historical notices by Duchesne senior*, T. X. 1831, p. 664.

Cette gravure est désignée par Duchesne aîné, dans le texte qui l'accompagne, comme la reproduction d'une peinture en grisaille datée de 1565 existant en 1831 dans la galerie de Munich et dont il donne les dimensions. « Hauteur 9 pouces ? Largeur 1 pied 1 pouce ? ». Il s'agit évidemment du tableau renvoyé de la Galerie de Munich à celle de Schlessheim il y a une vingtaine d'années.

113. JÉSUS ET LES DISCIPLES SUR LE CHEMIN D'EMMAUS.

Jésus est entre les deux disciples marchant vers la gauche, vêtus en pèlerins, le grand bâton à la main.

Signé à gauche... P. BRUEGEL INVENTOR.

Vers le milieu, la date 1571 et au dessous la signature du graveur P. GAL.(*le*) Fe.

Hauteur 0,240. Largeur 0,190.

114. LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Le Christ, entouré d'une auréole lumineuse prolongeant ses rayons jusqu'à des nuages qui lui forment une gloire, s'élève devant le rocher. Au-dessous, l'entrée du tombeau, une caverne où descend un escalier ; assis sur la pierre circulaire et plate qui le fermait, un ange auréolé s'adresse à cinq saintes femmes. A gauche quatre soldats regardent le prodige : tandis qu'au premier plan quatre autres sont endormis, un cinquième, vu de dos, l'arbalète sous la main vers la droite, s'éveille. Au fond à droite, entre les rocs, s'aperçoit Jérusalem et le soleil levant.

Dans le coin inférieur gauche de la composition sur une partie ombrée, en forme de cartouche, les signatures BRVEGEL INVEN.
COCK EXCVDEBAT.

Pas de signature de graveur. Celui-ci semble avoir traduit cette estampe d'une peinture dont il a même consciencieusement reproduit le cadre. La pièce paraît être du même burin qui a gravé la *Mort de la Vierge,* c'est-à-dire de Philippe Galle.

Hauteur au trait carré 0,435. Largeur 0,300.

Voy. notre reproduction.

115. LA DESCENTE DE JÉSUS AUX LIMBES.

Gravure en contre-partie du dessin N° 87, conservé dans la collection Albertine à Vienne (N° 7873).

Au bas l'inscription *Toblite* (sic) *o porte... Rex ille gloriosus.*

Au coin inférieur droit, dans un cartouche, la signature *Bruegel invent*; vers le milieu *H. Cock excu;* vers la gauche le monogramme du graveur Pierre van der Heyden.

A droite, le monogramme de P. v. d. H. et *H. Cock excu.* Au bas de la gauche *Bruegel Invent.*

Hauteur 0,233. Largeur 0,287.

Au fond du portrait de Jérôme Bosch gravé par H. Hondius, on retrouve la coque contenant les damnés qui se voit au coin supérieur droit de cette composition. Dans la pensée du graveur, (de peu d'autorité d'ailleurs comme nous l'avons montré dans l'étude sur l'œuvre gravé d'après Bruegel qui précède le présent catalogue), cette composition serait donc due à Jérôme Bosch.

116. LA MORT DE LA VIERGE ENTOURÉE DES APOTRES ET DES DISCIPLES.

Dans une chambre à coucher du temps, luxueusement décorée de boiseries sculptées, la Vierge dans une auréole qui illumine toute la salle est étendue à droite dans un grand lit à baldaquin dont un rideau est levé pour laisser voir la scène. A droite du lit saint Pierre, couvert de la chasuble et entouré de huit acolytes, lui met un cierge dans les mains. A gauche dans la salle vingt-sept personnes, apôtres, disciples, saintes femmes éplorées les mains levées ou pleurant, se prosternent devant le lit. Au premier plan, à gauche, saint Jean est endormi sur une chaise. Au premier plan, à droite, un homme en habit de deuil et tenant une sonnette à la main. Au milieu une table ronde est chargée de vaisselle, à côté sur une chaise un livre de prière, au-dessous une paire de pantouffles, sur la cheminée un cierge devant une statue de saint Georges, des livres, une bassinoire.

Dans la marge inférieure en trois quatrains latins : *Gnati certa tui... monstrat picta tabella manu.* A gauche, dans un cartel orné : *Sic Petri Brugelij archetypū Philipp. Galleus imitabatur ;* dans un cartel identique à droite : *Abrah. Ortelius sibi et amicis fieri curabat.*

Hauteur 0,310. Largeur 0,420.

On a quelquefois dénommé cette pièce la *Mort de St-Anne.*

Dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Paul Rubens chevalier, 1540 » on lit p. 10 n° 193 « Le Trépas de Notre-Dame, blanc et noir, du Vieux Breugel ». Il existe dans la Collection de M. Fétis à Bruxelles une réplique peinte, en couleurs, dans le sens de l'estampe.

117. SAINT JACQUES ET LE MAGICIEN HERMOGÈNE.

Au milieu, saint Jacques est debout, le bâton dans la main gauche. A gauche, Hermogène, coiffé d'un bonnet pointu aux bords de fourrure relevés, est assis dans un fauteuil, un livre à la main, entouré de démons. L'un d'eux, par derrière, s'apprête à lui asséner un coup de massue. Sur



La Résurrection du Christ
Gravure au burin

un siège à trois pieds où s'accroche un diable, un pot à anse lance, dans une grande fumée, un globe qui éclate en quatre jets. Derrière le saint, une chaudière où bouillent des os de morts. A droite, un manteau de cheminée par où montent, dans la fumée d'une marmite, des sorcières à cheval sur leur balais ; d'autres chevauchent des monstres dans le ciel. Au premier plan du même côté une sorcière nue, debout sur un plat, une épée entre les pieds, égorge un serpent; vers le milieu, par un trou du pavement, on aperçoit dans une cave un sorcier prosterné, entouré de diables et lisant un grimoire à la lueur d'une lampe.

Signé, vers la gauche, *Bruegel inuent;* à droite, *Cock excudebat 1565.*

Au bas, dans la marge, DIVVS JACOBVS DIABOLICIS PRÆSTIGIIS ANTE MAGVM SISTITVR ×.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

118. LA CHUTE DU MAGICIEN.

Gravure en contre-partie du dessin décrit plus haut N° 88, appartenant au Cabinet d'Amsterdam ; à gauche, au coin inférieur de la table du décapité, le monogramme du graveur Pierre Vander Heyden. A droite, la signature *Bruegel invent;* vers le milieu l'adresse *Cock. excudebat. 1565.*

Dans la marge du dessous, IDEM IMPETRAVIT A DEO VT MAGUS A DEMONIBUS DISCERPERETVR ×.

Hauteur 0,225. Largeur 0,288.

119. TENTATION DE SAINT ANTOINE.

Le saint est à droite, agenouillé auprès d'un arbre creux où une diablesse, assise sur le porc du saint, joue du luth. Sur l'eau, un esquif monstrueux en forme de tête, accolé d'un arbre. Tout autour dans l'eau et au premier plan sur le rivage, des démons monstrueux ; au second plan, près de l'autre rive un bateau portant un pavillon, où se voient deux figures grotesques. Vers l'horizon un autre esquif à forme de lanterne. Au fond à droite une abbaye en feu.

A gauche *Cock excud. 1556* (1). Sans nom d'inventeur. Dans la marge au bas MVLTÆ TRIBULATIONES.... EOS DOMINUS. PSAL 33.

Hauteur 0,245. Largeur 0,320.

L'invention de cette pièce est souvent attribuée à Jérôme Bosch. (Voy. Cat. Winckler n° 552 ; De Bremaeker-Van Hulthem n° 141).

120. LA MÊME COMPOSITION.

Réduction en contre-partie non signée, gravée par Jean-Théodore de Bry dans les *Emblemata Secularia*, N° 16. Avec quelques simplifications sans importances commandées par la réduction du format. Sans inscription.

Hauteur 0,083. Largeur 0,105.

---

(1) M. H. Hymans, *Biographie Nationale de Belgique*, T. XIV, p. 505, n° 28, donne à cette pièce, sans doute par erreur, la date 1558 que nous n'avons pu rencontrer.

121. LE JUGEMENT DERNIER.

Gravure en contre-partie du dessin N° 89 conservé à l'Albertine N° 7874.

Au bas, en deux lignes l'inscription : VENITE BENEDICTI PATRIS MEI.... IN IGNEM SEMPITERNUM. COMPT GHY.... EEWIGHE VIER.

Signé au coin inférieur gauche dans un cartouche placé contre une touffe d'herbes : *Brueghel inūet ;* sous le poisson, l'adresse *H. Cock. excude. cum privileg 1558 ;* à droite le monogramme du graveur Pierre van der Heyden.

Hauteur 0,225. Largeur 0,295.

Dans le catalogue des estampes formant la collection Paignon-Dijonval on trouve cité sous le nom de Bruegel (n° 2619) « Le jugement dernier, deux compositions différentes, avec le monogramme de van der Heyden, l'adresse de Cock et la date 1558 ».

D. SUJETS DIDACTIQUES RELIGIEUX

122. LA PARABOLE DU BON PASTEUR.

Portant une brebis sur les épaules, il sort du bâtiment de la bergerie, placé très bas près du trait carré et occupant toute la largeur de la planche. A droite, à gauche et derrière lui, d'autres brebis le regardent, tandis que les ennemis et les mauvais pasteurs ruinent le toit et les murs pour pénétrer dans l'intérieur. Dans le haut, au fond à gauche, devant ses brebis rangées en paix, le bon berger attaque un loup de sa houlette ; au-dessus, l'inscription *Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis.* A droite, le mauvais berger abandonne son troupeau attaqué par un loup ; au-dessus, l'inscription *Malus autem pastor oves suas deserit.* Au-dessus de la porte JOHA. 10, EGO SUM OSTIUM OVIUM.

Signé à gauche, dans le coin inférieur, BRVEGEL IN.VEN; vers la droite, sur une hache, le monogramme du graveur Philippe Galle : P. G. F. (les deux premières lettres entrelacées) ; au pied du chambranle de la porte, la date 1565.

Dans la marge inférieure, quatre vers latins en deux colonnes : HIC TVTO STABVLATE VIRI... QUO MEA CAVLA FVGIT, signés HAD(*rianus*) IV(*nius*).

I^r^ État. Avec la date 1565 : *Th. Galle exc.* P.(*hilippe*) G.(*alle*) F.(*ecit*).

IIe État. La date effacée ; avec l'adresse : *Jo. Galle exc.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,295.

Un tableau de la collection Coster, vendue à Bruxelles le 3 avril 1907 chez M. M. Leroy frères, reproduit cette composition dans le même sens. La couleur, le modelé même de cette peinture médiocre trahissaient à toute évidence l'existence d'un original dû à Pierre Bruegel l'ancien et qui reste à retrouver.

Il ne faut pas confondre cette estampe avec une imitation de cette composition, gravée en 1606 par Nicolas Visscher qu'on attribue abusivement à Bruegel et dont la composition est due à David Vinckeboons ; elle est accompagnée des quatre vers hollandais : *Ick*

ben des schaepstal deur, etc. ni avec celle du *Bon berger défendant son troupeau contre le loup*, gravée d'après Pierre Bruegel II et signée *A. Bloteling fecit, Breugel pinxit, N. Visscher excudit.* (Hauteur 0,140. Largeur 0,175).

123. LA PARABOLE DES VIERGES SAGES ET DES VIERGES FOLLES.

Composition divisée horizontalement en compartiments par un nuage, où planent des anges jouant de longues trompettes, et verticalement, dans le bas, par un arbre. A gauche cinq vierges sages filent, cousent, lavent le linge à la lueur de leurs lampes. A droite, quatre vierges folles dansent au son de la musette d'une cinquième ; leur lampes en forme de coupes à pied sont déposées dans le gazon à côté d'une cruche renversée, et d'instruments jetés pêle-mêle. Au-dessus des nuages, la salle du festin d'une architecture ogivale, décorée de festons et fermée. Sur des degrés à gauche les cinq vierges sages, nues, élevant leurs lampes allumées, sont reçues par le Christ dans la salle. A droite la porte reste fermée aux vierges folles aux lampes vides. Au centre une banderolle avec l'inscription *Ecce sponsus uenit exit obúiam ei.* et au bas dans la marge, en une ligne, DATE NOBIS... SUFFICIAT NOBIS ET VOBIS *math. 25.*

Au coin inférieur de la composition, dans un cartouche réservé en blanc BRVEGEL : INV. Vers la gauche, H. *Cock. excu.* Sans nom de graveur.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Le catalogue de la collection Van der Kellen attribue avec assez de vraisemblance la gravure de cette pièce à Philippe Galle.

124. LA PATIENCE.

Diableries couvrant les rives d'un estuaire au fond duquel on distingue une ville et son port. Au milieu, la figure allégorique de la Patience enchainée, une croix en main, des entraves jetées à terre auprès d'elle. Tout autour, une multitude de scène symbolisent la Patience. Un gros homme, les bras tranquillement collés au corps surnage au lieu de se noyer. Couché sur une planche comme sur radeau, un diable joue de la cithare avec ses pieds, tandis qu'il rame de ses mains ouvertes. Dans une embarcation fantastique un pêcheur surveille sa ligne ; à droite un cuisinier, garanti du feu par un paravent, tourne la broche, pendant qu'un démon vient l'agacer. Le groupe principal est au fond vers la gauche. Deux personnages enchevêtrés dans une même coque d'œuf immense se laissent impassiblement attaquer par un grand couteau manié par une douzaine d'hommes. A gauche, au fond, l'incendie de l'hermitage de saint Antoine. Dans le coin inférieur gauche, *H. Cock excud 1557.* A droite, le monogramme de Pierre Vander Heyden. Dans le coin droit *Brueghel Inuent.*

Sous le trait carré l'inscription *Patientia est malorum.. perlatio Lact. Inst. Lib. 5.*

Hauteur 0,340. Largeur 0,440.

125-131. SUITE DES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX.

125. LA COLÈRE.

Gravure du dessin original N° 92, conservé au Musée des Offices à Florence (N° 103A) et daté de 1557.

Au milieu sous la figure allégorique de la Colère le mot IRA.

Au bas, à gauche, la signature *P. brueghel. Inuentor.;* au milieu le monogramme de Pierre van der Heyden. A droite *H. Cock. excude. cum gratia et privilegio. 1558.* Dans la marge au bas, en deux lignes. ORA TUMENT... VENÆ. *Gramscap... dat bloet.*

Hauteur 0,224. Largeur 0,295.

Il en existe une copie peinte au Musée de Rouen.

126. LA PARESSE.

Gravure en contre-partie du dessin original daté de 1557 décrit plus haut N° 93 et appartenant au Cabinet de l'Albertine à Vienne (N° 7872).

Sous la figure allégorique de la Paresse le mot DESIDIA. Au milieu le monogramme du graveur Pierre van der Heyden. Au coin inférieur gauche, la signature *brueghel. Inuentor.* A droite *.H. Cock.. excud. cum privileg.* 1558. Dans la marge en deux lignes les inscriptions latines et flamandes SEGNITIES .... NERVOS. *Traechheijt .... doocht.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

127. L'ORGUEIL.

Au milieu, une femme âgée couverte de vêtements luxueux tenant un miroir symbolise l'Orgueil. Au-dessous d'elle on lit l'inscription SUPERBIA. A droite un paon et plus loin l'échoppe d'un barbier. A gauche, les diables déguisés amènent une femme sans vêtements ; plus loin un monstre, la queue terminée en plume de paon, un anneau dans les lèvres se mire dans une glace, tandis que des démons placés derrière, lui font des grimaces ; ailleurs, un âne entêté refuse de passer un gué. Au fonds des architectures somptueusement fantastiques. Dans un cartouche réservé en blanc au coin inférieur droit, la signature *.P. brueghel. Inuentor..* Au coin gauche, l'adresse *Cock excud cum privileg* 1558.

Dans la marge, en deux lignes : NEMO SUPERBUS.... AB ILLIS ; *Houerdije... versmaet.*

Hauteur 0,295. Largeur 0,225.

Le dessin original existait dans la collection de Vivant Denon, vendue en 1826.

128. L'AVARICE.

Au milieu, une femme assise, designée au dessous par le mot AVARITIA, entourée de sacs d'écus et de coffre-forts dans lequel un diable vient vider un vieux pot plein d'écus. Derrière elle, dans une échoppe, un prêteur sur gage. A droite, des gens tirent à l'arbalète vers une bourse suspendue en l'air, un diable roule un homme dans un tonneau hérissé de clous qui laisse échapper des pièces de monnaie. A droite de grands ciseaux coupent une femme par le travers du corps,

une foule livre assaut à une tire-lire. Au premier plan parmi d'autres monstres une tête dont le corps est une bourse.

Dans le bas, vers le milieu, le monogramme de Pierre van der Heyden. A gauche, *P. brueghel. Inuentor.* ; entre les deux l'adresse *Cock excud. cum priuileg. 1558.* Dans la marge inférieure, en deux lignes, QUIS METVS... AVARI ? ; *Eere... ghierichheijt niet aen.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,295.

Le dessin original existait dans la collection de Vivant Denon, vendue en 1826.

129. LA GOURMANDISE.

A gauche, sur un pont, un gourmand, soigné par le diable, décharge son estomac malade. Une construction en chaume monte jusqu'aux oreilles autour d'un gigantesque personnage agenouillé ; un engrenage à manivelle la traverse à la hauteur du cou. Au bas du pont, une table entourée de gourmands, parmi lesquels la figure allégorique de la Gourmandise désignée par le mot GVLA, excités à l'orgie par des diables ; plus loin un tonneau où boit un monstre coiffé d'un chaperon ; à droite, un tonneau où plonge, les jambes en l'air, un buveur. Au fond, au bord de la rivière, une tête en forme de moulin qui reçoit des sacs de blé par la bouche, et un gros homme qui porte son ventre sur une brouette. Un château infernal en flammes cache l'horizon.

La signature *brueghel Inventor* se voit sur un baquet de bois renversé où se trouvaient les navets dont se régale le porc sur lequel trône la Gourmandise. Sous celle-ci le monogramme du graveur Pierre Vander Heyden. Au coin inférieur droit, sous un gros poisson qui en dévore de petits, *H. Cock excud..cum gratia et privilegio 1558.*

Dans la marge inférieure, en deux lignes, EBRIETAS EST... CIBORUM, *Schout dronckenschap... selven vergheten.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Le dessin original existait dans la collection de Vivant Denon, vendue en 1826.

130. L'ENVIE.

Au milieu l'Envie, une femme qui ronge un cœur en montrant du doigt un dindon faisant la roue, est désignée par le mot INVIDIA. A droite, une échoppe de savetier où des gens nus essaient des chaussures ; plus loin une construction piriforme lézardée se terminant par deux jambes dressées en l'air et dont l'une est chaussée d'une grande botte. A gauche, près d'une marchande de chaussures assise dans un grand panier, un monstre s'apprête à dévorer un soulier. Au second plan, sur l'eau, une barque qui paraît symboliser Tantale. Au fond, dans une construction en feu, un enterrement.

Vers le milieu du bas le monogramme de Pierre van der Heyden. A gauche, *brueghel Inuētor*, *Cock. excud. cum priuil.* Sans date. Dans la

marge du bas, en deux lignes, INVIDIA HORRENDUM... PESTIS. *Een onsterffelijcke... moleste.*

Hauteur 0,227. Largeur 0,295.

Le dessin original existait dans la collection Vivant Denon, vendue en 1826.

131. LA LUXURE.

Gravure en contre-partie du dessin décrit plus haut N° 91.

Vers le bas de la droite le mot LVXVRIA. Au milieu, le monogramme de Pierre van der Heyden. Au bas de la gauche, dans un cartouche réservé en blanc, *brueghel. Inuentor.* et au dessous, *H. Cock. excu. cū. priui.* Dans la marge, en deux lignes, LUXURIA ... ARTUS. *Luxurije... swackt die leden.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,295.

132-138. SUITE DES SEPT VERTUS.

Aucune pièce de cette suite ne porte de nom de graveur. On les attribue souvent au burin de van der Heyden. Il nous paraît qu'elles sont dues plutôt à Ph. Galle comme la *Parabole des Vierges sages et des Vierges folles.*

132. LA FOI.

Dans une église, dont les colonnes s'alignent vers le fond de droite, le prêtre dit la messe, la foule des fidèles écoute un prédicateur; à gauche, dans les chapelles latérales, au premier plan, un mariage; plus loin, la communion, au fond un baptême et une confession. Au milieu des instruments de la Passion, debout sur le tombeau du Christ entr'ouvert, la figure allégorique de la Foi, avec le mot FIDES, les tables de la loi sur la tête, l'évangile à la main. Au coin inférieur gauche de la composition *Cock exc.* Dans l'autre coin *Brugel Inu.* Sans nom de graveur.

Dans la marge du bas, en deux lignes, FIDES MAXIME A NOBIS... EST QUAM HOMO.

Ir Etat. Comme décrit.

IIe Etat. L'adresse de Cock supprimée.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

133. L'ESPÉRANCE.

Gravure en contre-partie du dessin N° 94 conservé au Cabinet de Berlin (N° 715).

Sous la figure allégorique le mot SPES dans un cartouche blanc.

Au coin inférieur droit, dans un cartouche réservé en blanc, H. *cock excu.*; à gauche BRVEGEL. INV.

Dans la marge, en deux lignes JVCVNDISSIMA EST SPEI .... INTOLERABILES.

Hauteur 0,223. Largeur 0,290.

134. LA CHARITÉ.

Place publique, où se pratiquent les sept œuvres de charité corporelle. Une maison laisse voir son intérieur, où un homme et une femme visitent

une malade pauvre. A gauche, au premier plan, on distribue trois paniers de pains à des affamés, parmi lesquels un cul-de-jatte. Au second plan, près de trois tonnes, on donne à boire à ceux qui ont soif; plus loin, deux personnages visitent les prisonniers. A droite, on habille les nus; on loge des pèlerins, deux hommes et une femme d'allure assez proche des personnages du dessin de la *Parabole des Aveugles* de 1562, conservée au Cabinet de Berlin. Au fond, près d'une église, deux hommes enterrent un cercueil. Au milieu, la figure allégorique de la Charité, avec l'inscription CHARITAS.

Signé à droite BRVEGEL. 1559 ; vers le milieu H. *Cock. excude.* Sans nom de graveur.

Dans la marge du bas, en deux lignes, l'inscription latine SPERES TIBI ACCIDERE QUOD... CONSTITUTES IMPLORAT.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Un mauvais croquis du groupe des nus, avec la figure de la Charité, exécuté d'après la gravure (il n'est pas en contre-partie comme les dessins originaux), se trouve au Palais Brera, à Milan. Le « *Catalogue of Naamlijst van Schilderijen met derzelves prijsen... door Gérard Hoet* », II, p. 29, mentionne sous le nom de P. Bruegel un tableau des *Sept œuvres de Miséricorde* dont la composition pourrait se confondre avec celle-ci.

135. LA JUSTICE.

Dans la cour d'un palais est installé tout l'appareil de la justice, auquel préside la figure allégorique de la Justice, désignée par le mot IUSTICIA. A droite siège un juge, la verge à la main, accompagné de son greffier. L'accusé, le crucifix à la main, comparaît, lié par une corde que retient un geôlier ; plus loin, sous un petit toit, le greffe. Au fond dans le palais même un bourreau coupe le poignet d'un pauvre diable. A l'horizon, des condamnés sont brûlés, pendus, roués. Un cortège suit une charrette de condamnés. Plus près, on voit la fustigation, l'estrapade, une décapitation; un pauvre diable est soumis à la question de l'eau, tandis qu'un autre bourreau lui laisse tomber de la résine brûlante sur les jambes et que le chevalet lui disloque les membres. Dans la marge inférieure en deux lignes l'inscription latine SCOPUS... SECVRIORES VIVAT̄.

Ni signature, ni adresse.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

136. LA PRUDENCE.

Une femme coiffée d'un tamis, portant un miroir et un cercueil, les pieds sur des échelles, symbolise la Prudence ; au-dessous d'elle le mot PRUDENTIA. A droite, on fait des salaisons de viande. A gauche, une femme éteint des charbons et, près du lit d'un malade, on voit un médecin et un confesseur. Au fond des gens mettent de l'argent dans un coffre, d'autres font provision de fagots, d'autres réparent une maison.

Signé au coin inférieur droit, sur une pierre où est assis un enfant,

Bruegel Inuentor. Vers la gauche, l'adresse *H. cock excu.* Dans la marge en deux lignes : SI PRUDENS... CUNCTA PROPONE.
Hauteur 0,223. Largeur 0,292.

137. LA FORCE.

Un ange soutenant une colonne, une enclume sur la tête et posant le pied sur un dragon enchaîné symbolise la Force dans le milieu de la composition. A droite, des gens armés luttent contre des animaux fantastiques. A gauche, des religieux combattent des animaux domestiques symbolisant les péchés. Au fond, autour d'une forteresse ronde, un combat entre des cavaliers et des diables. Sous la Force la désignation *Fortitudo*.

Au coin inférieur droit BRVEGEL INVENTOR, à gauche *Cock exc.* Sans nom de graveur. En deux lignes, dans la marge inférieure, l'inscription ANIMUM VINCERE... FORTITUDO EST.
Hauteur 0,223. Largeur 0,287.

Un dessin à la plume reproduisant cette composition existait sous le n° 19 du catalogue de la collection de dessins du Dr Max Strauss vendue le 25 avril 1906 chez M. H. O. Miethke à Vienne. Il y est désigné comme une copie de la gravure. Il provenait de la collection Koller (H. 0,293. L. 0,218).

138. LA TEMPÉRANCE.

Gravure en contre-partie du dessin N° 95, conservé au Musée Boymans à Rotterdam.

Au bord de la robe de la figure allégorique de la Tempérance, TEMPERANTIA. Au coin inférieur droit, sur le bloc où est assis un élève, la signature BRVEGEL, le V et l'E tenant ensemble. Sans nom d'éditeur et de graveur. Au bas, en deux lignes l'inscription VIDENDUM ... EXISTAMUS.
Hauteur 0,225. Largeur 0.290.

E. SUJETS DIDACTIQUES PROFANES

139. LES GRANDS POISSONS MANGENT LES PETITS.

Gravure en contre-partie du dessin N° 90 décrit plus haut portant la signature de Bruegel et la date 1556. Au dessus de la barque le mot ECCE.

Ier Etat. Avec l'adresse COCK. EXCV. 1557 au coin inférieur droit. Au coin inférieur gauche *Hieronymus .Bos. inuentor* et le monogramme de Pierre Van der Heyden. Au dessous dans la marge GRANDIBUS EXIGVI SVNT PISCES PISCIBUS ESCA et *Siet sone... cleijne eten.*

IIe Etat. Avec l'adresse *Joan Galle ex.* et la lettre N.
Hauteur 0,230. Largeur 0,295.

Nous avons dit que nous croyons cette composition de Jérôme Bosch et que Bruegel fut seulement le dessinateur qui en prépara le modèle pour le graveur.

140. LA MÊME COMPOSITION.

Copie en contre-partie de la gravure précédente avec l'inscription *Siet vrinden...* etc. en deux lignes.

I^r Etat. Avec les adresses et signatures *Hh excud. P. Brv inv.*

IIe Etat. Avec diverses inscriptions et des changements, exécutés dans l'intention de rapporter la composition à des événements hollandais du XVIIe siècle. La figure de l'homme au couteau est modifiée et à côté on a gravé l'inscription *Mauritius ;* à côté du couteau on a gravé, *t' mes der gerechticheit ;* près du père, dans la barque *Patriot.* Dans l'eau, à côté d'un des poissons, *Wttenbogert*, à côté d'un autre, *Vormis.* Près des poissons qui sortent de la gueule du grand poisson, *Moursberg*, *Hoogerbeets*, *Ledenberch.* Le grand Poisson, est dénommé *Barnevelsche monster.* Le pêcheur assis sur le rivage, *MNassouschen Vischer.* Les villes qu'on aperçoit à l'horizon, *Wtrecht*, *Hage.* Au-dessus de la composition, en caractères gothiques, *t' Recht onder soeed statē.* Dans la marge du bas à droite la date 1619.

IIIe Etat. Avec l'adresse *C. I. Visscher excud.* A la place de la date 1619 dont on aperçoit à peine les traces, le nom *P. Breugel inuen.* Toutes les inscriptions autres que la légende de la marge effacées. Au-dessus de la ville du fond, entre les oiseaux et les poissons volants, on voit des traces du mot *Wtrecht.* La tour de la ville est revenue à sa grandeur primitive.

Hauteur 0,290. Largeur 0,295.

141. LA MÊME COMPOSITION.

Dans un format plus grand, sans nom de l'artiste et avec l'adresse *Jan Tiel exc.*, l'inscription *Siet vrinden dit heeftmen veel iaren.... eten* et de nombreuses autres inscriptions.

142. L'ANE A L'ÉCOLE.

Dans une salle misérable un pédagogue au costume suranné, une verge accrochée au chaperon, s'apprête à donner à un petit vaurien la correction dernière. Autour de lui grimace une troupe d'écoliers indisciplinés, assis par terre, livres et alphabets en main. A gauche, dans un réduit séparé de la classe, un âne apparaît par une ouverture garnie d'une tablette, la patte droite posée sur une feuille couverte de notes de musique entre un chandelier et des bésicles. Au fond, à droite, une seconde classe, plus disciplinée, présidée par une femme dont on aperçoit la tête au travers d'une claie d'osier servant de fenêtre.

Signé *Bruegel inuentor* dans le coin inférieur gauche de la composition.

I^r Etat. Dans le coin droit l'adresse *Cock ex 1556* (V. Muller, *Suppl.* p. 47 n° 41889) monogramme de Pierre Vander Heyden.

Dans la marge inférieure, en deux lignes, les inscriptions : *Parisios... equus. Al reijst... Weder Keeren.*

IIe Etat. Avec la date 1557.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Une *copie* de cette composition où les personnages sont changés en singes a été faite par P. van der Borcht. Elle porte l'adresse de *C. J. Visscher* et une inscription LES SINGES VIEULX DE L'HOMME IMITATEURS...
Hauteur 0,220. Largeur 0,260.

143. LA MÊME COMPOSITION.
Copie en contre-partie de la même dimension, avec l'adresse *Jo Turpin Romæ 1599*.

144. LA MÊME COMPOSITION.
Copie réduite, en contrepartie, par J. Th. de Bry, pour les *Emblemata Secularа* n° 47. Au bas le vers INVITA NIL PROFICIES, DISESVE MINERVA.
Hauteur 0,096. Largeur 0,102.

145. LA MÊME COMPOSITION.
Copie anonyme en contre-partie. Au-dessus on lit le proverbe :

Wat baet keers oft bril
Als den esel niet sien en wil

Au dessous la même inscription que dans l'original.
Au bas à gauche *P. brugel inv. Hh exc.*
Hauteur 0,235. Largeur 0.300.

146. LE COMBAT DES TIRE-LIRES ET DES COFFRES-FORTS.
Au milieu du premier plan une tire-lire de terre cuite, harnachée, fêlée d'une flèche et laissant échapper des écus, la dague en bandoulière, pousse avec vigueur une lance au travers d'un coffre bardé de fer, les jambes enfermées dans d'élégantes cuirasses, qu'il renverse en lui faisant rendre ses écus, plus loin une tire-lire blessée d'une lance restée dans la plaie, s'attaque à une bourse qu'un coffre éventre en même temps d'un coup de lance. A gauche, un gros sac débordant d'écus et d'où sort une tête fend d'un coup de sabre un baril d'écus renversé. A droite, un soldat éventre de son couteau un tonneau d'argent monnayé servant de niche au chien hargneux qui le garde. Partout les lances se hérissent et se brisent, les glaives et les masses d'armes se dressent et s'abattent, les barils éclatent et les écus roulent. Des étendards ornés de grapins flottent sur les combattants et les couleuvrines et les canons lancent leur grêle au milieu des fumées.

Dans la marge du bas, en trois colonnes, trois distiques latins et trois distiques flamands : *Quid modo divitie.... rapina feris. Wel aen ghy Spaerpotten, tonnen en kisten.... waerder niet te rooven.*

Signé dans l'angle inférieur droit P. BRVEGEL INVET.

Au milieu le monogramme du graveur Pierre Vander Heyden et entre les deux l'adresse de Jérôme Cock *Aux quatre vents.*

I^r^ Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Sous le nom de P. BRVEGEL l'adresse *Joan Galle excudit.* et dans le coin inférieur droit l'initiale Q qui paraît indiquer que la pièce fait partie d'une suite. Le monogramme du graveur a disparu, ainsi que

l'adresse *Aux quatre Vents*. A leur place on trouve en distiques séparés par des traits verticaux :

Divitiæ faciunt fures	Les Richesses font les larrons
Multos perdidit aurum et argentum	L'or et l'argent en a destruit plusieurs
Ecc[le]. 8. 3.	

Ryckdom maeckt dieven
Goudt en silver heeft vele bedorvē.

Hauteur 0,238. Largeur 0,304.

Une imitation de cette composition gravée sur bois a été publiée en Allemagne à Nurenberg en 1590 avec une inscription en vers. Voy. *Monographien zur deutschen Kulturgeschichte*, t. II, G. STEINHAUSEN, *Der Kauffmann in der deutschen Vergangenheit*, p. 88-89.

147. LE « LUILEKKERLAND » OU PAYS DE COCAGNE.

Au pied d'un arbre sont couchés, la tête près du tronc, à gauche un paysan avec son fléau à battre et un soldat avec sa lance, à droite un clerc dans sa robe fourrée avec un livre. Vers celui-ci se dirige, à l'avant-plan, un œuf à la coque tout préparé. A gauche une alouette tombe dans la bouche d'un seigneur casqué, étendu sous un toit couvert de gâteaux. Une palissade de saucissons clôture le champ vers la mer. A droite une volaille vient se placer, toute rôtie, sur un plat ; un porc erre, le couteau accroché dans la panse. Au fond à droite d'une mer, un homme sort de la montagne de bouillie de sarrazin, secondé par un arbre qui l'aide à se dégager. Au dessous le quatrain *Die daer luij en lacker... t'vliechter al ghebraijen.*

Signé *Bruegel*, avec le monogramme de Pierre Vander Heyden.

I[r] État, *H. Cock excu.*

II[e] État, *Joan Galle exc.*

Hauteur 0,225, Largeur 0,290.

Gravure en contre-partie du tableau daté de 1567 de la collection R. von Kauffman, à Berlin.

148. LE MERCIER PILLÉ PAR LES SINGES.

Le mercier est endormi, couché de son long au premier plan, la tête contre l'un de ses paniers. Un singe l'épouille, tandis qu'un autre fait la grimace pour lui avoir sottement défait le haut-de-chausse. Un troisième, à gauche, se soulage dans sa toque. D'autres dansent, mettent le panier au pillage, ou vont pendre les merceries aux branches de la forêt. Comme fond, à gauche, une ferme et des prés.

Dans la marge du bas, sur une ligne, le distique *Quand le Mercier... vont tendre.*

Signé, dans un cartouche, au coin inférieur gauche BRVEGEL INVĒ.

Vers la droite le monogramme du graveur Pierre van der Heyden et l'adresse *H. Cock excu.*

I[r] État. Sans le nom de Bruegel (avec la date 1557 ?) (1).

---

(1) A propos de l'existence de cette date, voy. p. 70, note 1.

II[e] État. Avec la date 1562 et la signature *Bruegel invē* à gauche.

III[e] État. Au dessous du nom de Bruegel l'adresse de Théodore Galle: T. G. EXCVDIT.

IV[e] Etat. Avec l'adresse de *C. J. Visscher.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Voir notre reproduction.

Nous l'avons dit p. 79, note 2, il existe une mauvaise gravure sur bois qui se rattache de très près à cette composition. M. W. L. Schreiber la reporte au dernier quart du quinzième siècle. Contrairement à l'avis auquel nous inclinions p. 79 et eu égard surtout au costume et à la coiffure du mercier, il faut peut être voir effectivement dans cette grossière estampe populaire un modèle traditionel que Bruegel n'aurait fait que répéter en le perfectionnant.

Pierre Feddes van Harlingen en composa encore une imitation, éditée sans nom de graveur, avec son monogramme et avec l'adresse *C. J. Visscher.*

Hauteur 0,200. Largeur 0,270.

Pierre van der Borcht en fit aussi un imitation dans ses singeries.

149. LA MÊME COMPOSITION

en contre-partie avec le titre « *L'Histoire de songe creux qui perdt son bien en dormant* ». Au coin inférieur droit la signature : *Langlois à Paris Jean de la....* Au dessous deux quatrains français en deux colonnes.

150. LA MÊME COMPOSITION.

Copie anonyme en contre-partie avec l'adresse *Io Turpin exc. Rome 1599.* Au bas sur deux lignes 8 vers italiens : *Mentre'l Mercante assicurato dorme...., sterco piene* etc.

Hauteur 0,220. Largeur 0,290.

151. LA MÊME COMPOSITION.

Copie par Jo. Théodore de Bry dans les *Emblemata Secularia*, 1610, n° 7, avec l'inscription *Dormitantis heri dispendit simia merces.*

Hauteur 0,386. Largeur 0,106.

152. ELCK où CHACUN.

Gravure en contre-partie du dessin N° 96 conservé au British Museum.

I[r] Etat. Sans le nom de Bruegel et avec l'adresse de Cock. Sur la bordure des vètements des vieillards le mot ELCK. Sur le ballot au centre de la composition les mots NEMO NON. L'inscription du cadre àu mur NIEMĀT. EN. KENT. HĒ. SELVĒ. est différente de celle du dessin. Dans le coin inférieur droit H. COCK. EXCUD. CUM. PRIVILEG. Dans la marge, au-dessous, deux distiques latins : *Nemo non quærit.... unus habendi est.*

Il y eut de ce premier état deux éditions successives accompagnées, hors du témoin de la planche en taille douce, d'un texte typographique composé de deux quatrains français et de deux quatrains flamands en quatre colonnes : *Sur le monde un chacun... s'esmerueiller est force.*

Elck soect hem seluen... siet groot wondere. On reconnaît la première édition à ce que la typographie des vers flamands commence par des capitales en caractères dits de civilité.

II[e] Etat. L'adresse de Jérôme Cock a été grattée et remplacée par *P. Bruegel inuent. Ioan Galle. excudit.* Au coin droit, sous l'inscription latine du premier état, on a ajouté la lettre P. Plusieurs inscriptions nouvelles ont été ajoutées : à gauche, en haut, *Omnes avaritiœ strident. Jerem. 6. 13. — Fous s'adonnent à l'avarite* (sic). — *Alle zijn sy becommert met de gierigheyt.*

Sur le cadre où un homme se regarde dans un miroir, en plus de NIEMĀT EN KENT HĒ SELVĒ, on lit NEMO NOVIT SEIPSUM. *Personne ne cognoit soy-meme ;* à droite, dans le haut, au-dessus de l'armée, on a gratté des branches de l'arbre pour faire place à l'inscription PRIVATUM COMMODUM... LE PROUFIT PARTICULIER... EYGHEN BAET.

Au bas de l'habit du porteur de lanterne au premier plan, au-dessus du mot *Elck*, on a ajouté *Quilibet, Chascun.*

Sous ce personnage, contre la marge, on a ajouté les vers : *Elck soeckt sijn eyghen baet... stelt men sich in gevaer.*

Hauteur 0,298. Largeur 0,231.

153. LA MÊME COMPOSITION.

Copie réduite, en contrepartie, gravée par J. Th. De Bry dans les *Emblemata Secularа.*

Au bas l'inscription DIVERSOS DIVERSA JUVANT SED QUÆRITUR AURUM.

Hauteur 0,086. Largeur 0,107.

154. LA CUISINE MAIGRE.

Autour d'une table ronde cinq maigres, assis, mettent les mains dans une marmite de moules, tandis qu'un enfant, la tête dans un pot à trois pieds, le racle consciencieusement. A gauche, sous le manteau de la cheminée, un pauvre diable aux vêtements usés remue la soupe de la main gauche, dans une marmite pendue. Au premier plan, du même côté, un autre coupe du bois, de la main gauche également ; et sur un grabat, une mère aux seins flétris, nourrit son enfant au moyen d'un biberon fait d'une corne. Au fond s'échappe par la porte entr'ouverte un gras qu'un maigre et une maigre s'efforcent de tenter par l'appât d'une carotte et d'une rave placées sur une assiette.

Signé dans le coin inférieur droit *Brueghel inuē 1563;* vers le milieu le monogramme de Pierre Vander Heyden et l'adresse *H. Cock ex.*

Dans la marge inférieure deux distiques français et flamand *Ou Maigres-Os le pot mouve... tant que je vive Daer magherman... met herten blye.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Voir notre reproduction.

Le dessin original de cette composition paraît s'être trouvé dans la collection Wouters, vendue à Bruxelles, en 1797. L'usage de la main gauche au lieu de la main droite par les personnages pourrait faire croire que la composition ne fut qu'accessoirement gravée et que l'œuvre fut primitivement une peinture.

155. LA MÊME COMPOSITION.

Copie avec des changements insignifiants (par Ph. Galle?). L'adresse de Jean Galle *J. g. exc.* au bas.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

156. LA MÊME COMPOSITION.

Copie dans le sens de l'original.

Au bas à droite, *bruegel inv. Hh* (le monogramme de H. Hondius composé des deux lettres liées) *excudit ;* vers le haut sur la cheminée à gauche, les initiales I. L. F (Joannes Liefrinck fecit). Au-dessous, séparés par un trait vertical, deux distiques : *Ou le Gresle Maigret... s'en depesche à la fuite; Daer mager-man.... vlucht byden vetten* et les deux titres.

Hauteur 0,223. Largeur 0,283.

157. LA MÊME COMPOSITION.

Copie anonyme réduite en contre-partie gravée par Jean Théod. de Bry, pour les *Emblemata Secularia.*

Au bas HEU QUAM VACUA FOCUS EST MACILENT IN ÆDE.

Hauteur 0.105. Largeur 0,097.

Il existe de cette composition un pastiche anonyme, dans un cadre orné d'entrelacs et de grotesques à fond noir, avec l'inscription flamande : *Blyvet hier vette man... mager man wert hier de pott.* Au bas, vers la droite, l'adresse postérieure *Rombout Van den Hoeye excu.*

Hauteur 0,340. Largeur 0,480.

Un second pastiche encore, avec l'inscription *Ossa genas penetrant* et deux quatrains flamands et français, porte la signature de *M. de Vos* et tantôt l'adresse de *C. J. Visscher*, tantôt celle de *J. B. Vrints*, l'éditeur gantois, installé plus tard à Anvers.

Hauteur 0,230. Largeur 0,290.

158. LA MÊME COMPOSITION.

Copie sur bois, dans le *Magasin Pittoresque*, t. III, p. 64.

159. LA CUISINE GRASSE.

Autour d'une table encombrée de poulets et de charcuterie de toutes espèces, cinq Gras assis, des saucissons au cou et à la ceinture, la main dans un pâté ou à la cruche, repoussent un misérable joueur de musette aux chausses usées qu'un sixième gras, aidé de son chien, met dehors à coup de pieds. Des victuailles garnissent le plafond et la cheminée. A une triple crémaillère pendent des marmites et au-dessus d'une lèchefrite rissolent encore, sous la garde d'une grosse ménagère, rotis et cochon de lait. Au premier plan une plantureuse nourrice à la figure réjouie, considère le verre qu'elle va vider. A droite, un chien dévore le contenu d'un panier à chandelles qu'il a renversé, de l'autre côté deux enfants trempent leur pain dans la sauce d'une lèchefrite.

Dans la marge inférieure deux distiques français et flamand : *Hors dici* (sic) *Maigre-dos... c'est grasse cuisine. Vuech magherman... en dient hier niet.*

Signé dans le coin inférieur gauche sur un fer à gauffre : *H. Cock excudit*, et sur le manteau de la cheminée au coin supérieur *pieter bruegel inue;* la date 1563 au bas vers la gauche entre la râpe à fromage et le mortier de pierre. Sur celui-ci, le monogramme de Pierre Vander Heyden.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Ier Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Avec l'adresse *J. B. van Tienen ex.*

Voir notre reproduction.

Le dessin original de cette composition paraît s'être trouvé dans la collection Wouters, vendue à Bruxelles, en 1797. L'usage de la main gauche au lieu de la main droite par les personnages pourrait laisser croire que la composition ne fut qu'accessoirement gravée et que l'œuvre primitive fut une peinture.

160. LA MÊME COMPOSITION.

Copie avec des changements insignifiants (par Ph. Galle?)

Au bas l'adresse J. G. *exc.* de J. Galle.

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

161. LA MÊME COMPOSITION.

Copie dans le sens de l'original.

Au bas à gauche sur une tablette *brugel inv.* I.L.F (Joannes Liefrinck fecit), *Hh*(ondius) *excud.*

Au-dessous, séparé par un trait vertical, le titre LA GRASSE CUISINE : DE VETTE KEUCKEN et deux distiques *fors hydeus monstre fors... en ce grasse cuisine* ; *Van hier magerman... en dient hier niet.*

Hauteur 0,223. Largeur 0,285.

162. LA MÊME COMPOSITION.

Copie anonyme réduite en contre-partie par Jean Théod. de Bry pour les *Emblemata Secularia.*

Au bas, VT VENTRI BENE SIT, PRAESENTEM QVÆRE CVLINAM.

Hauteur 0,103. Largeur 0,095.

Il existe aussi de cette composition un pastiche anonyme presque contemporain de Bruegel, dans un cadre orné d'entrelacs et de grotesques sur fond noir, avec l'inscription flamande : *Wech, wech mager man... alle Vette kuckenn.*

Au bas, vers la droite, l'adresse effacée (*H. Allardt ?*) *exc.*

Hauteur 0,340. Largeur 0,480.

Un autre pastiche encore porte la signature de *M. de Vos* et l'adresse de *C. J. Visscher*, avec l'inscription « *Pinguiā deliciis* » et deux quatrains français et hollandais.

163. LA MÊME COMPOSITION.

Copie sur bois dans le *Magasin Pittoresque*, t. III, p. 244.

164. LE PAYSAN IVRE POUSSÉ DANS LA BAUGE AUX POURCEAUX.

Quinze ou dix-huit paysans, dont on voit à droite les têtes réunies se perdant au trait circulaire, poussent de force un paysan sous un toit de porc qu'ils vont refermer sur lui. Deux têtes de pourceaux sortent d'entre les planches et mangent, dans une auge, des pelures de navets. Composition circulaire.

Signé, dans le bas, *P. Bruegel inuēt.* Au dessous, le monogramme du graveur Jean Wierix : IHW 1568.

I[r] Etat. Avec l'adresse *martinus. petreius. excude.* après la signature.
II[e] Etat. Cette adresse supprimée.

Diamètre

Voir notre reproduction.

Dans l'inventaire de Gilles van Coninxloo, mort le 9 janvier 1607, (V. *Oud Holland*, III p. 49), on trouve la mention d'une peinture : *Een stuck vaert Varcken in 't Cot moet*, qui pourrait peut-être se rapporter à cette composition.

165. LA MÊME COMPOSITION.

Copie en contre-partie de la gravure de Jean Wierix, complétée, derrière les paysans, d'arbres qui les ombragent, et plus loin, à gauche, d'une église et d'une rue de village où se promène, bras dessus bras dessous, un couple rustique.

Au coin inférieur droit de la composition *P. Breughel invēnt, I. C. Visscher excudebat.*

Au milieu de la marge, au dessous, T' VARCKEN MOET IN T' SCHOT. A droite et à gauche quatre vers flamands : *Die haer goet als... in t Varckens schott.*

Hauteur 0,233. Largeur 0,280.

M. Romdahl attribue à cette gravure une forme circulaire sans en déterminer le diamètre (*ouvr. cit.* p. 168) ; ce serait alors un premier état. On peut facilement remarquer à la forme du groupe de personnages que c'est la forme ronde qui fut la forme primitive de la composition, mais la gravure ne porte aucun raccord, aucun trace technique d'un agrandissement postérieur.

166-187. SUITE DE DOUZE PROVERBES FLAMANDS

en cercle, gravés par Jean Wierix et ne portant pas le nom de Bruegel. Ils sont accompagnés d'inscriptions flamandes et françaises.

Alvin dans son *Catalogue de l'œuvre gravé des frères Wierix* a cité sept de ces estampes sous ses numéros 1545 à 1552. Les cinq autres ne sont probablement pas gravés par Wierix, mais par Pierre van der Heyden.

Diamètre 0,177.

Nous citons immédiatement après chaque composition les copies qui en furent faites.



PROVERBE FLAMAND :
« 'T VARCKEN MOET IN 'T SCHOT » « A LA BAUGE LE POURCEAU »
Gravure au burin de Jérôme Wierix

167. LA FEMME QUERELLEUSE.

Elle est debout, les deux mains sur les hanches, et injurie un personnage (un homme ?) coiffé d'un chaperon, ceint d'un tablier, assis sur une chaise dans une attitude résigné ; deux poules crient et un singe apparaît près de la cheminée. On lit en exergue :

Femme qui tanse sans raison,
Ne fais qu'ennui à la maison.

C'est la mise en scène du proverbe flamand *Een leekende dak.... Is on geluck in huis, ja, quellinghe en verdriet* que nous traduisons : « Un toit ouvert, une cheminée qui fume, oui, là où le singe est assis au foyer et regarde, Où il y a une poule braillarde, une femme querelleuse, c'est le malheur à la maison, oui, le malheur et la peine ».

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1545.

168. LE MÊME SUJET.

Réduction rectangulaire en contre-partie, non signée, par J. Th. de Bry dans les *Emblemata secularia* (où elle porte successivement les n°s 38, puis 65, puis 59), avec l'inscription HAEC FURIA AD SUPEROS NIGRO PROCESSIT AB ORCO.

Hauteur 0,107. Largeur 0,096.

169. UN HOMME VU DE TROIS QUARTS PAR DERRIÈRE,
accroupi sur ses talons dans une position rabelaisienne; des gens entrent dans son corps en rampant par une large porte pratiquée au bas des reins. Il a sous le bras un gros sac d'où tombent les écus. Signé I H. W. On lit en exergue : « *Die ghelt te geheven heeft... Want elck en weet niet hoe hem sal in t' gat cruypen.* Sur le dos du personnage :

On ne sait comment entrer on veut
Au trou de cil qui donner peut.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1546.

170. LE MÊME SUJET.

Réduction rectangulaire en contre-partie, non signée, par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* sous les n^os successifs 41, puis 68, puis 62, avec l'inscription, au bas : TV CALIGAS INFLARE MEAS, EGO EVDERE NVMMOS.

Hauteur 0,108. Largeur 0,085.

171. LE MISANTHROPE VOLÉ PAR LE MONDE.

Il se promène en long habit de deuil, la tête cachée, dans un vaste capuchon. Un voleur dont le corps figure le globe du monde, lève la robe du promeneur par derrière et lui coupe la bourse. Signé I. H. W. En exergue quatre vers flamands. *De sulck draecht rou om dat de weerelt is onghetrou... steeckt vol gheneijsde seden,* et dans le champ de l'estampe vers le haut à droite deux vers français :

Je porte deuil voyant le monde
Qui en tant de fraudes abonde.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1547.

Cette composition est presqu'identiquement celle du tableau du Musée de Naples.

Le dessin original se trouve dans la collection de M. Jean Masson à Amiens. Il est dans le sens de la gravure et signé *brùegel.* La feuille en a été coupée à droite et à gauche, tout au moins, laissant des fragments de mots vers le haut à gauche... *ach,* à droite *gh...* ; et dans le bas les fragments du proverbe, d'une autre écriture.... *werelt is das ongetrou.... is in den rou.*

Il en existe aussi une réplique peinte, qu'il ne faut d'ailleurs pas confondre avec lè tableau de Naples.

172. La même composition.

On trouve une réduction rectangulaire en contre-partie, non signée, par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* sous le n° 10, avec l'inscription au bas : Afflictvm Affligit spoliat qvoqve mondvs inermen.

Hauteur 0,94. Largeur 0,94.

173. Un homme élégant assis sur une grande machoire d'animal se sert d'une mâchoire plus petite en guise de violon (1). Quatre vers flamands en exergue : *Tis goet ontfangher sijn inden Crijch principael... Hij hout heerlyck en speelt op die kake.* Sur la grande màchoire deux vers français :

Qui de recevoir a moyen
Sur la mâchoire il joue bien.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1548.

174. La même composition.

Une réduction rectangulaire en contre-partie, non signée, par J. Th. de Bry, se trouve dans les *Emblemata Secularia* sans n° et avant le n° 36, avec l'inscription : saltandi cvpidos haec instrvmenta movebvnt.

Hauteur 0,95. Largeur 0,92.

175. Le colporteur vantant sa marchandise a un gros homme, assis sur un banc devant sa porte. Signé I H. W. Avec deux vers flamands en exergue et dans le champs de la planche le quatrain français :

A. *Voici des rets trôpes et fleutes*
Telle denrée ongues vous nentes.
B. *Va ten mercier va ten d'icy,*
Vas ailleurs ta denrée aussi.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1549.

Il existe une réplique peinte de cette composition.

---

(1) La mâchoire tendue de cordes de boyaux était, par dérision, l'instrument de musique des Fous. Un des Fous de la chambre de rhétorique la Violette en portait une au cortège du Landjuweel de 1561 à Anvers.

176. La même composition.

Réduction rectangulaire en contre-partie par J. Th. de Bry, dans les *Emblemata Secularia*, sous le n° 13, avec l'inscription Seria linqvamvs nobis qvia lvndicra prosvnt.

Hauteur 0.94. Largeur 0.93.

La collection de M. Moritz Jaffé à Berlin, contient une réplique peinte de ce sujet.

177. Deux moines mendiant de porte en porte.

L'un de profil à droite, à l'avant-plan, l'autre vu de dos au fond. Signé I H. W. En exergue les vers flamands : *Wat ick clop oft bid, soo wil ick mij den bedelsack haest maken quijt.*

En bas vers la gauche l'inscription :

Maintenant en vain mendions
Car à l'huys du sourd nous crions.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1550.

178. La même composition.

Réduction rectangulaire en contre-partie par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* sous le n° 11, avec l'inscription Nos monachi svmvs et frvges consvmere nati.

Hauteur 0,94. Largeur 0,95.

179. Un homme tire au moyen d'une arbalète une flèche vers une autre flèche.

Signé du monogramme I H. W. En exergue deux vers flamands : *Ja datmen veel gheeft en men siet hulp noch bate... Dan datmen dan eēn pijl naden anderen schiet.* Leur traduction française se trouve dans le champ de l'estampe :

Qui souvent donne et n'en a joie
L'une flèche à près l'autre envoie.

Gravure de Jean Wierix, Alv. N° 1551.

180. La même composition.

Réduction rectangulaire en contre-partie gravée par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* sous le n° 21, avec l'inscription Ne perdas dvra pretiosas cavte sagittas.

Hauteur 0,093. Largeur 0,092.

181. Deux aveugles qui se conduisent l'un l'autre et tombent dans un fossé. (1)

Deux aveugles se suivant vers la droite entrent dans un ruisseau, le

(1) M. H. Hymans cite une *Parabole des Aveugles* gravée par Pierre van der Heyden d'après Pierre Bruegel et portant la date 1557, dans la liste des œuvres de cet artiste, *Biographie Nationale de Belgique*, t. XIV, col. 506, n° 51. Nous n'avons pu rencontrer cette pièce. D'autre

premier une écuelle, pendue sur le ventre près d'une besace, a laissé tomber son bâton et perd son chapeau. Au fond un champ et cinq saules dépouillés de feuilles.

Pas de signature. La gravure pourrait être de P. van der Heyden.

En exergue les vers flamands : *Wandelt altyt in alle voorsichticheijt... ...beij t samen inde gracht vallen.*

Diamètre 0,178.

182. UN FOU ASSIS SUR UN ŒUF IMMENSE dans lequel on voit, par un trou, une marotte.

C'est la représentation du proverbe flamand : « Een narr op eyer geset » ; « un fou assis sur un œuf » qu'il croit couver.

Le dessin de ce sujet, daté de 1569, décrit plus haut N° 102 existe au British Museum. Il en existe une réplique peinte.

183. UN MERCIER ET UNE JEUNE FILLE (1).

184. LE FOIN COURANT APRÈS LE CHEVAL.

Au fond une femme court après un homme qui se réfugie dans une chaumière. (2) Ce proverbe est une expression flamande du « monde à l'envers ».

Le dessin original existe au Cabinet des Estampes de Berlin. Il en existe des copies peintes.

185. LA MÊME COMPOSITION.

Réduction anonyme rectangulaire en contre-partie, gravée par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia*, sous le n° 41, avec l'inscription : PABVLA NVNC VLTRO PASSIM PRAESEPIA QVAERVNT.

Hauteur 0,107. Largeur 0,097.

186. UN HOMME ASSIS DEVANT UNE MAISON EN FEU ET SE CHAUFFANT.

C'est la représentation du proverbe : « Als t'huys berrent aen de colen waermen », que Goedthals traduit : « Ne chaloir a qui brusle la maison qu'on se chauffe bien ».

---

part le même auteur attribue dans la même liste la date 1551 à une autre gravure du même sujet signée *Hans Bol Inuentor Pieter Verheyden fecit.* Aucun des exemplaires que nous connaissons de cette pièce, et qui portent l'adresse *Joos de boscher exudebat* ne possède de date. L'existence de ce millésime prouverait une grande précocité pour l'inventeur Hans Bol comme pour le graveur van der Heyden : Hans Bol né en 1534 serait à 17 ans un précurseur de Bruegel son aîné de cinq ou six ans ; et Pierre van der Heyden qui devait encore rester cinq ans apprenti aurait produit dès lors une œuvre de métier équivalant à celles du restant de sa vie. Au surplus la composition de la pièce est imitée d'une troisième *Parabole des Aveugles* gravée par van der Heyden, celle de Jérôme Bosch.

(1) Nous n'avons pu rencontrer cette estampe.

(2) Même remarque.

187. La même composition.

Réduction rectangulaire en contre-partie, non signée par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* sous le n° 39, avec l'inscription : *Improbus est signis aliena incomoda ridet.*

Hauteur 0,108. Largeur 0,096.

188. LA PARABOLE DES AVEUGLES.

Composition du tableau du Musée de Naples.

Gravure de J. Marsigli, dans le *Museo Borbonico* I, 44.

189. LA MÈME COMPOSITION.

Gravure à l'eau-forte du tableau du Musée de Naples. Sous le trait carré, au bas, à gauche, *P. Breughel le Vieux pinx.*; à droite, *F. J. Sulpis sc.*

Au milieu du bas, dans la marge, Parabole des Aveugles (Musée de Naples) *P. Breughel le Vieux pinx. E. J. Sulpis sc.* et plus bas, *Gazette des Beaux-Arts. Impr. Chardon-Wittmann.*

Hauteur au trait carré 0,120. Largeur 0,220.

Cette gravure accompagne le premier des trois articles publiés par M. H. Hymans sous le titre « Pierre Breughel le Vieux » dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890 3e pér. t. III, p. 374.

190. LA PARABOLE DES AVEUGLES, à six personnages.

Cinq aveugles passent un ruisseau sur un pont de bois. Le premier, qui a atteint l'autre rive, manque le pas et tombe sur le dos, la tête vers le spectateur et vu en raccourci. Le second, qui le suivait le tenant par son manteau et quittant le pont du pied gauche tandis que déjà le pied droit pose sur les touffes d'herbes qui bordent l'eau, s'accroche au manteau du troisième, debout au milieu du pont, les bras et le buste tendus en avant ; le quatrième, coiffé d'un haut chapeau à grands bords, met la main sur l'épaule droite du précédent et de la gauche tient le bâton d'une femme aveugle qui, un chapeau plat à vastes bords sur les yeux, le suit et aborde le pont à son tour.

Lithographie, signée au coin inférieur droit *Lecerf lith.* Comme titre, au milieu de la marge : *Le conducteur maladroit ou la chute des Aveugles.*

Hauteur 0,320. Largeur 0,350.

Il est difficile de juger du style de l'œuvre reproduite par cette lithographie assez primitive de métier et déposée selon la loi à la Bibliothèque Nationale, à Paris, en 1838. La composition, plus habile que celle des *Aveugles* de Naples nous paraît moins saisissante et de physionomies moins expressives. Par son accoutrement, la femme, vue de face d'ailleurs, rappelle celle du dessin de la *Parabole* du Cabinet de Berlin, daté de 1562. Il est possible qu'on ait ici une reproduction d'un tableau de Pierre Bruegel II, dont nous ne connaissons pas le gîte actuel.

Une gravure de W. Withoefe, dans *Die Kunstschätze Wien's, herausgegeben von Oesterreichischen Lloyd,* Trieste, sans date (1860 ?) reproduit p. 259 sous le nom de notre artiste un tableau de la Galerie Biehler

représentant ce sujet au milieu d'un village. Quatre aveugles se dirigent vers la gauche, l'un est tombé dans l'eau ; un chien se sauve. Au devant, vers la gauche, une planche forme pont. Au fond des paysans se battent à coup de dagues et plus loin, près de l'église, des paysans dansent. Il s'agit évidemment ici d'une composition du fils.

191. LE MISANTHROPE.

Peinture du Musée de Naples.

Gravure de G. B. Gatti, dans le *Museo Borbonico*, X V.

192. LE DOYEN DE RENAIX.

Dans la boutique d'un chirurgien barbier quatre patients, le front chargé du kyste de folie, sont assis et livrés aux opérateurs. Le groupe principal, à gauche devant la porte par laquelle arrive de nouveaux clients, est composé d'un opérateur grave, en robe longue, le nez chaussé de lunettes, la tête couverte d'un bonnet, qui, armé d'une pince, attaque le front d'un pauvre diable lié sur sa chaise et se débattant contre un aide qui le maintient. A droite un autre opéré, les yeux cachés sous un bandeau qui le lie au dossier, et le giron plein de pierres déjà arrachées de son front encore livré au couteau du chirurgien. Le troisième, plus loin, attaché avec une courroie dans son fauteuil, se démène également sous le couteau, tandis que le quatrième le front bandé, attend mélancoliquement son tour, sous la garde d'un hibou perché sur le dossier de son siège. Au fond, séparée par un rideau à demi-tiré, une cuisine-laboratoire. Près de la marge à gauche un cinquième groupe composé d'un porteur de kyste et d'un aide qui l'examine. Au fond, sur le rideau, dans une banderole, « *t' huis van Nele* » ou « *van Nar* » (?)

Nous ne connaissons qu'un seul exemplaire de cette gravure, assez délabré et incomplet, conservé dans la Bibliothèque Thysiana, à Leyde. Nous n'avons pu en retrouver un autre mieux conservé, qui est cité et reproduit par M. le Dr Henry Meige dans l'« Iconographie de la Salpétrière », 1895, p. 260 et 1899, p. 117, comme appartenant au Cabinet des estampes du Rijks Museum d'Amsterdam. Ainsi qu'on peut le voir dans ces reproductions cette autre épreuve portait, au bas de la robe du premier opérateur, en bordure, la désignation *Den Deken van Ronse in Vlaēderē*, qui ne se retrouve pas dans l'exemplaire de Leyde. Il est à supposer que cette désignation est manuscrite. On trouvera pp. 100 et 101 et dans la note 1 de cette dernière la signification qu'il faut attacher à cette dénomination.

Sur un parchemin à grands sceaux affiché à gauche près la porte la signature BRVEGEL INVEN 1557.

Hauteur 0,400 ? Largeur 0,300 ?

Un intérieur de cabinet d'arracheur de pierre de tête a été aussi gravé d'après Martin de Vos par Pierre van der Borcht avec l'adresse *C. J. Visscher* et avec l'inscription *Nil opus anticyras abeas hic tollitur Aestrum.* Au dessus *Hic cerebro arte senex.* Cette dernière composition a



L'Alchimiste

Gravure au burin de Pierre van der Heyden

ensuite été copiée en réduction par J. Th. de Bry dans les *Emblemata Secularia* et numérotée successivement 45, 72, puis 66.

Hauteur 0,022. Largeur 0,026.

193. LA SORCIÈRE DE MALLEGHEM.

Une installation de charlatan dans un carrefour. Devant un banc sous lequel on aperçoit un homme aux lèvres fermées par un cadenas, prenant des pierres rondes dans une boîte, la guérisseuse montre au public un caillou de Folie tel qu'on en va extraire du front du patient debout devant elle. Derrière elle, un aide verse une drogue sur la tête d'un opéré lié à une chaise ; plus à gauche encore on amène un malade affligé d'un énorme kyste frontal, qui se démène et renverse la bourse de son garde-malade. Dans le coin, du même côté, un apothicaire et sa femme, une pierre de folie en main, commentent les actes du charlatan en jupon. Derrière eux arrivent des femmes coiffées de huques à visière dont l'une est chargée d'une pierre de folie. Au fond à gauche une rivière et un moulin à eau ; plus loin un réservoir de pierres de folie, placé sur une éminence, se déverse subitement sur un pauvre diable qui s'enfuit, les bras au ciel. Dans la marge du dessous, en trois colonnes, six vers flamands : *Ghy lieden van Malleghem... oft loteren v de keyen.*

Ier État. Avant le monogramme de Pierre van der Heyden sur le pied du banc, avant la signature de Bruegel sur le cartouche avec sceau attenant au grand œuf à gauche, et probablement avant toute inscription dans la marge inférieure; (dans le seul exemplaire de cet état que nous ayons rencontré, celui de Dresde, cette marge est coupée).

IIe État. Avec le monogramme de van der Heyden, la signature *P. Brueghel inventor* et l'adresse *H. Cock excud. cum privilegio 1559.* Avant l'inscription française du haut et avant les vers français et flamands du bas.

IIIe État. L'adresse de Cock supprimée. Avec l'adresse T. G.(*alle*) *excudit* au milieu, sous les vers flamands.

IVe État. Avec la même adresse ; les vers français ajoutés. (État cité par Muller, *Beredeneerde Beschryvinghe, etc.*, t. IV, p. 44, n° 418z.)

Ve État. Avec l'adresse *Joan Galle ex.*

Hauteur 0,355. Largeur 0,480.

Voir notre reproduction.

194. LA MÊME COMPOSITION.

Copie réduite en contre-partie dans les *Emblemata Secularia* gravée par Jean Théod. de Bry, n° 14. La partie extrême gauche, contenant le moulin et l'apothicaire dans sa boutique ruinée, n'est pas reproduite.

Hauteur 0,088. Largeur 0,105.

195. LA FÊTE DES FOUS.

Un cortège de fous, portant des sphères, débouche de dessous de grandes halles à gauche, tandis que d'autres, au premier plan, dansent et grimacent au son d'un orchestre de trois musiciens montés sur une petite estrade.

Dans un trait carré, dans la marge du bas, quatre quatrains flamands *Ghy sotte bollen... alder best de pin raken.* (Voyez-en la traduction page 98, note 1.)

I[r] Etat. Signé au coin inférieur gauche dans un cartouche : *P. Brueghel Inuentor*, et le monogramme de Pierre Vander Heyden. Vers le milieu l'adresse de Jérôme Cock : *Aux quatre Vents.*

II[e] Etat. Avec l'adresse *Adri. Coll. excud*, l'A initial de celle-ci étant celui de l'adresse du premier état, dont il reste aussi des traces pour les autres lettres.

Hauteur 0,320. Largeur 0,430.

Voir notre reproduction.

196. LA MÊME COMPOSITION.

Copie en contre-partie de la pièce précédente : dans le haut *Stultorum infinitus est numerus.* Avec l'adresse *J. Galle exc.*

Hauteur 0,355. Largeur 0,440.

197. L'ALCHIMISTE.

Un alchimiste misérablement vêtu est assis à gauche devant son fourneau, où il met dans le creuset le dernier écu de la maison. Derrière lui, vers le milieu, sa femme assise montre la bourse vide. En face d'elle, un fou éborgné, manie un soufflet sur des creusets ; à droite, assis à un pupitre, un homme consulte avec des gestes déclamatoires un livre d'alchimie, tandis que trois enfants jouent.

Au fond, par la fenêtre, on voit l'alchimiste se rendre avec sa femme et ses deux enfants à « *lospital* » ainsi qu'il est écrit au-dessus d'une porte.

Au bas, six vers latins en deux colonnes : DEBENT IGNARI RES FERRE ...UBIQUE LOCALIS.

La signature *Brueghel inuē* dans un petit coin réservé en blanc dans le haut, à gauche. L'adresse H COCK EXCUD CUM PRIVILEGIO sur le pavement dans le bas du même côté.

Hauteur 0,320. Largeur 0,440.

I[r] Etat. Comme décrit.

II[e] Etat. Avec l'adresse *T. Galle exc.* Un quatrain français et un quatrain flamand ont été ajoutés : « *Voy comme ce folastre... avecque ses enfants. Den Alcomist.... int gasthuys sterven* ».

Dans cet état, des exemplaires ont, de plus, reçu un carton typographique portant vingt vers français en quatre colonnes : « *L'art alchimiste ..... c'est chose seure.* »

III[e] État. Avec l'adresse de *J. Galle.*

Hauteur 2,335. Largeur 0,450.

Le dessin de cette composition, daté de 1558, se trouvait dans la collection Crozat. (Voir p. 163). On en retrouve une réplique peinte chez M. Max Rooses à Anvers.



L'ÉTÉ

DE LA SUITE DES SAISONS

Gravure au burin de Pierre van der Heyden

198. LA MÊME COMPOSITION

réduite, avec quelques changements, a été éditée sous l'adresse de *J. C. Visscher*. Dans le haut, à droite, *Den Alchemist, seer veel verquist.*

Hauteur 0,022. Largeur 0,029.

199. LA MÊME COMPOSITION.

Gravure sur bois d'après le tableau appartenant à M. Max Rooses, pour illustrer l'ouvrage : MAX ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 116.

200. LE PRINTEMPS.

Des jardiniers bêchent, plantent et ratissent dans un jardin. Au fond près d'une chaumière, dans un parc, des moutons qu'on tond ; à droite et à gauche, une société joyeuse sous des tonnelles.

Dans la marge, un cartouche central contient en deux lignes, les mots VER *Pueritie compar*. De part et d'autre de ce cartouche, en une ligne, *Martius.... aurea sertis.*

Au coin inférieur gauche, dans un petit cartouche, *Bruegel invent.* Le monogramme de P. van der Heyden au coin inférieur droit ; vers le milieu *H. Cock exc. 1570.*

Ier Etat. Comme décrit.

IIe Etat. Avec l'adresse *J. C. Visscher excude.*

Hauteur 0,225. Largeur 0,290.

Un dessin de cette composition, que nous n'avons pas vu, existait sous le nº 18 dans la collection du Dr Max Strauss vendue à Vienne le 25 avril 1906 chez M. H. O. Miethke. C'était un dessin à la plume, d'encre jaunie. A droite, au bas, se trouvait la signature MDLXV. BRVEGEL. La feuille avait 0,216 de hauteur, 0,270 de largeur et provenait de la collection Böhm.

Il en existe également des répliques peintes.

201. LA MÊME COMPOSITION.

Une copie gravée par H. Hondius est citée dans le catalogue de la collection Marcus, Amsterdam 1770, p. 501.

202. L'ÉTÉ.

Dans un champ de grain, des moissonneurs sont au travail. L'un fauche, vu de dos au premier plan ; un autre assis à droite, la faux sortant du cadre et traversant l'inscription de la marge inférieure, boit à même à une grande cruche qu'il renverse d'un geste ample et vigoureux ; près de lui une maraîchère les bras chargés de paniers, la tête cachée sous une corbeille plate chargée de légumes ; plus loin des paysans occupés à d'autres travaux de la récolte. Au fond à gauche, sur le flanc d'une colline une église entourée d'arbres et de hauts toits de chaume. A droite, sous les rayons d'un soleil ardent, des prairies et une ville lointaine, bordées d'une étendue d'eau.

En bas dans la marge, un cartouche central contient en trois lignes, les mots AESTAS, *Adolescentie imags* (sic). De part et d'autre de ce cartouche en une ligne *Julius*, *Augustus.... torrida messeis.*

Signé dans le coin inférieur droit de la composition *Cock excu Bruegel inuent.*

Hauteur 0,225. Largeur 0.290.

Voir notre reproduction.

Il existe des répliques peintes de cette composition (1).

203. LA MÊME COMPOSITION.

Une copie gravée par H. Hondius est citée dans le catalogue de la collection Marcus, Amsterdam, 1770, p. 501.

204. LE TRIOMPHE DU TEMPS.

Sur un char traîné par deux chevaux Saturne, dévorant un enfant; derrière lui, sur un arbre, une horloge et au-dessous quelques personnages. Un vieux cheval, monté par la Mort portant une faux, suit le char et plus loin, vers la gauche, un éléphant sur la tête duquel se tient une Renommée. Au fond, à gauche, des arbres; à droite, une rue de ville.

Au-dessous l'inscription TEMPUS OMNIA ET SINGULA CONSUMENS et six vers latins sur deux lignes *Solis equus*, etc.

Ir État. *Pet. Breugel inuen. Philippe Galle excudit.* et le millésime 1574.

IIe État. *Petrus Bruegel inuen. Jo. Galle excudebat.* sans millésime.

Hauteur 0,210. Largeur 0,300.

F. SUJETS DE MŒURS.

205. SCÈNE DE PATINAGE DEVANT LA PORTE SAINT GEORGES A ANVERS.

La porte et les remparts qui l'entourent occupent la gauche du fond. Le fossé gelé s'étend de la gauche du premier plan à la droite du fond. Il est coupé vers le milieu par le pont qui relie la porte au talus de droite. Sur le pont passe un attelage. Au bord du talus une femme du peuple montre du doigt l'aventure d'une patineuse qui, vers la gauche, vient de tomber, les vêtements soulevés dans un risible désordre. Les patineurs passent et repassent sous les arches du pont. Au pied de la berge cinq patineurs attachent leurs patins.

Ir État. Sans le nom de Bruegel. Au coin inférieur gauche de la composition : *H. cock excudeb.* Au coin droit le monogramme du graveur Frans Huys : F. H. La marge inférieure est restée en blanc.

---

(1) Nous avons dit que les deux autres saisons, l'*Automne* et l'*Hiver*, ont été composées par Hans Bol, Bruegel étant mort avant d'avoir terminé la série. Il existe de ces compositions des peintures de la grandeur et dans le sens des gravures. Il en existe d'autres encore, en série, reproduisant les quatre pièces dans un format plus grand.



KERMESSE DE LA SAINT-GEORGES
Gravure de Pierre van der Heyden

IIᵉ État. L'adresse de Cock effacée et remplacée par la signature *P. Breugel delineavit et pinxit ad vivum 1553.* Le monogramme F. H. est effacé. Sur le toit de la Porte St.-Georges on lit : PORTA S. GEORGII ANTVERPIÆ 1553. Dans la marge inférieure l'inscription. *Soo rijdtmen op het ijs... brooser als het ijs;* et à gauche *Ioan Galle excudit* et la lettre K, qui fait supposer que la planche a fait partie d'un recueil, comme d'autres portant la même adresse.

Dans le ciel les trois titres : LVBRICITAS VITÆ HVMANÆ. LA LVBRICITÉ DE LA VIE HVMAINE. DE SLIBBERACHTIGHEYT VAN 'S MENSCHEN LEVEN.

Hauteur 0,232. Largeur 0,299.

Voir notre reproduction.

A en croire les inscriptions du second état, cette composition aurait été peinte par Bruegel en 1553. M. A. von Wurzbach, *Niederländische Kunstler lexicon*, t. I p. 141, mentionne une *Scène de Patinage*, gravée par *Pierre van der Borght* et éditée par *Barth. de Mompere* en 1559.

206. LA MÊME COMPOSITION.

Copie en contrepartie par *Ferrando Bertelli 1565* avec des vers italiens.

207. LA KERMESSE DE LA SAINT-GEORGES.

Au milieu du village, devant une église où rentre une procession, une dizaine d'échoppes foraines. A droite, un théâtre en plein air, monté sur des tonneaux. A gauche, au milieu de la composition une représentation du combat de saint Georges, à cheval. En avant de cette cérémonie, onze escrimeurs exécutent des travaux d'ensemble. Au premier plan près d'un chariot dételé, des enfants jouent à différents jeux, et, devant une grange où sont établies des escarpolettes, des villageois jouent à la boule ; plus au fond près d'un mai et devant une auberge, une rixe de paysans que les femmes s'efforcent d'apaiser. A la façade d'une grande auberge, à l'enseigne *dit is in die krō* est arboré un étendard orné d'un Saint-Georges et de l'inscription *laet die boeren haer kermis houwen.* Devant la porte quatre couples de danseurs, deux joueurs de musettes et huit buveurs. Tout au fond un moulin à l'aile duquel est attachée la perche d'un tir à l'arc.

Signé au coin inférieur droit dans un cartouche placé dans les herbes BRVEGEL INVENTOR. Vers le milieu H. COCK EXCUDBAT (sic).

Iᵉʳ Etat. Comme décrit.

IIᵉ Etat. L'adresse de Cock remplacée par l'adresse : *Au Palais a Paris Paulᶜˢ de la Houue excud. 1601.*

Hauteur 0,340. Largeur 0,530.

Voir notre reproduction.

208. LA KERMESSE D'HOBOKEN.

Sur une place de village, à gauche dix paysans et paysannes forment une ronde en se tenant par la main. La place s'étend vers le fond de la

droite de l'autre côté de l'église où rentre la procession qui vient de passer près d'un théâtre en plein air. A l'avant-plan, à droite, des tireurs à l'arc dont le but est placé à gauche, des enfants et des porcs. Au premier plan, à droite, une auberge pleine de gens, au second étage de laquelle est arboré un étendard avec l'inscription *Dit is de Gulde van Hoboken.* Vers la gauche un tonneau portant en un grand monogramme les lettres F H B, que Muller, dans son *Beschrijving Catalogue*, Suppl. p. 42, n° 418 N, suppose, à tort, signifier *Hans Bol* et qui n'est qu'une marque de brasseur. Sans signature de graveur.

Dans la marge quatre vers flamands *Die boeren verblyen.... steruen van kauwen.*

La signature *Bruegel* entre des personnages vers le bas de la droite.

I^r^ Etat. A droite, dans la marge, *Bartolomeus de Mumpere. Excu.*

IIe Etat. *P. Bruegel inv. Joannes Galle excudit.*

Hauteur 0,297. Largeur 0.410.

Dans l'inventaire du mobilier du palais de Nassau, à Bruxelles en 1807, on trouve sous ce même titre la mention d'une peinture. V. J. VAN DEN GHEYN, « Le Mobilier de l'Hôtel de Nassau en 1618 », *Bull. de l'Académie d'Archéologie d'Anvers*, 1906, p. 232.

209. KERMESSE DE VILLAGE.

Composition du tableau du Musée Impérial de Vienne et dans le même sens.

Gravure à l'eau forte de W. Unger. Au dessous du trait carré à gauche *P. Brueget d'Ae. pinx.;* à droite *W. Unger sculp.;* au milieu DORFKIRMES ; plus bas *Verfielfältigung vorbehalten. Verlag von H. O. Miethke. Druck von A. Pisani.*

Planche hors texte de l'ouvrage *Die kaiserliche königliche gemäldegalerie in Wien. Radirungen von* WILLIAM UNGER, *text von* KARL LUTZOW. La même planche a été publiée aussi dans *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1880, p. 222.

Hauteur 0,162. Largeur 0,228.

210. DANSE DE NOCE.

Neuf couples dansent et s'embrassent au premier plan ; à droite, un homme les bras croisés dernière le dos, une écharpe croisée sur la poitrine sourit à un jeune paysan qui vide un pot. Au gauche, contre un arbre, deux joueurs de musette. Au fond, derrière une table sous une couronne pendue à une draperie, la mariée, les cheveux sur les épaules, assise entre deux commères ; au coin gauche de la table, un buveur ; un grand plat reçoit des écus qu'y déposent les invités. Tout autour, de droite et de gauche, des rustres allant, venant et sortant de la maison ; à droite, une quinzaine d'invités apportant des cadeaux.

Signé, dans un cartouche en forme de banderole, dans le coin inférieur gauche P. BRVEGEL INVENT. ; au milieu *Aux quatre Vents ;* au coin droit, le monogramme de Pierre van der Heyden.



DANSE DE NOCE RUSTIQUE
Gravure au burin de Pierre van der Heyden

Au dessous, dans un cartouche orné, huit vers en deux colonnes *Locht op speelman.... ghaet vol en soete.*

Ier Etat. P. BRVEGEL. INVENT. Au milieu du devant, l'adresse *Aux quatre Vents* et le monogramme de Pierre van der Heyden (1).

IIe Etat. Avec l'adresse *Ad. Coll. excud.* L'A initial est conservé de l'adresse précédente *Aux quatre Vents* dont elle occupe la place.

IIIe Etat. Avec l'adresse *Galle ex.* placée sous le danseur du premier plan à droite.

IVe Etat. Le Catalogue Winckler, n° 641, cite un état avec l'adresse *Joan Galle exc.*

Hauteur 0,375. Largeur 0,423.

Voir notre reproduction.

211. LA MÊME COMPOSITION avec quelques variantes.

L'arbre se trouve à droite entre le buveur et l'homme aux mains croisées derrière le dos au lieu de se trouver près de la marge. La foule du fond ne transporte pas de cadeaux vers la mariée. Au lieu du buveur, qui se trouve au coin de la table à gauche, on voit un paysan mettant des pièces de monnaie dans le plat devant la mariée comme dans le tableau de Bordeaux et de Munich. Plus loin on voit la porte du verger avec un petit toit de bois en auvent. De l'autre côté de l'arbre de gauche, au fond, on voit encore trois couples se promener sous les arbres.

Lithographie à fond teinté, signée à droite, sous le trait carré, *Franquinet fec.*, à gauche *Pierre Breughel.* Au milieu de la marge *Tiré du Cabinet de Mr Denon.* Dans la marge, à la droite en haut, la marque P 242.

Hauteur 0,320. Largeur 0,465.

Cette planche fait partie des « *Monuments des Arts du Dessin... recueillis par le Baron Vivant Denon...* lithographiés... décrits et expliqués par Amaury Duval ». t. IV, 1829, p. 2, pl. 242. Elle est la reproduction d'une peinture sur panneau que possédait le baron Vivant Denon et qu'on retrouve décrite dans sa collection de tableaux, dessins et miniatures par A. N. Perignon (Paris 1826) p. 29, n° 65 (Largeur 18 p. ½. Hauteur 14 p.)

212. DANSE DE NOCE RUSTIQUE.

A gauche, sous un arbre, la mariée est assise avec plusieurs autres personnes à une table ; au premier plan, des paysans dansant et conversant. A droite, sur un ruisseau formant le bief d'un moulin, deux canards. A gauche, au bas, *P. Brueghel inu ;* au milieu *W. Hollar fecit A 1650 ;* à

(1) D'après M. H. Hymans il existerait des épreuves avec la date 1558, Voy. p. 71, note 1. Il faut se garder de confondre, en tous cas, la composition en question ici avec le *Festin de Noces rustiques* gravé à l'eau-forte par Pierre van der Borght en 1559, qui porte la signature et l'adresse de Barthélemy de Momper. Voy. à ce propos page 84, la note 1.

droite *A.A. Bierling excud.* Dans la marge, deux distiques *Non tras... Bacche tua.*

Hauteur 0,215. Largeur 0,200.

V. PARTHEY, *ouvr. cit.* N° 597.

C'est la gravure en contrepartie du dessin, imité de Bruegel, conservé au British Museum, qui utilise la composition du n° précédent, en l'étendant et la modifiant, et emprunte comme fond celui du dessin des *Apiculteurs* du Cabinet de Berlin.

213. LA MÊME COMPOSITION.

Répétition de la version précédente sauf la partie qui représente, au premier plan, le ruisseau. Au bas, la signature *P. Bruegel inv.* et l'adresse *H. hondius fecit cum priv. 1644.* En dessous deux vers *Als der mensch.... dese welt maeckt.*

Hauteur 0,280. Largeur 0,240.

Cette estampe se trouve quelquefois former une suite avec les trois estampes du *Pélerinage des Épileptiques de Molenbeek St-Jean*, et les deux pièces de *Fous de Carnaval parcourant des rues de village.*

214. LA FÊTE DE LA SAINT-MARTIN.

Au milieu, une grande tonne élevée sur un échafaud est livrée à une troupe de rustres et de gueux qui se disputent le liquide qui en sort à grand jet. A gauche, saint Martin à cheval partage son manteau en faveur de culs-de-jattes et d'estropiés. A droite, des ivrognes se battent et s'en vont. Au fond, à droite, un paysage avec les remparts d'une ville près de la mer. A gauche, l'entrée d'un village et une église.

Au coin inférieur droit *N. Guérard sculp. Romae ;* au milieu, *I. Bruegel in. et pinx.*

Dans la marge, sous le trait carré la dédicace *All. Mmo et Eccellmo sigre il signre D. Gaspard Altieri Generale di Sante Chiesa, La resoluzione... e con la douuata humilta mi Sottoscrivo D. V. Eza Humillisso devotisso, serwre perpetuo obligmo Abraham Breugel.* Cette composition reproduit donc une copie du tableau de Pierre Bruegel l'ancien par son fils Jean.

Hauteur 0,350. Largeur 0,510.

Un fragment du tableau original de Pierre Bruegel l'Ancien est conservé au Musée Impérial de Vienne et une réplique s'est trouvée dans le commerce parisien. Voir nos reproductions.

215. MASCARADE D'OURSON ET DE VALENTIN.

La scène se passe devant une maison aux fenêtres de laquelle mendient deux femmes, la tire-lireà la main. Le masque affublé d'une barbe de chanvre, qui représente Ourson, porte une énorme massue devant lui ; un autre masque armé d'une arbalète représente Valentin. A gauche, un troisième, la boule du monde à la main, la figure sous une fausse barbe qui lui donne un air de Charles-Quint, une couronne impériale en carton surmontant son chapeau. A droite, une femme en vêtements



Le Combat d'Ourson et Valentin
Scène de Carnaval
Bois gravé sur le dessin de Bruegel

rapiécés présente à Ourson et à Valentin un anneau, comme le fait la belle Fessona dans le roman de chevalerie dont la scène est tirée. Cette composition est reprise et légèrement modifiée d'une des scènes du tableau du *Combat de Carnaval et de Carême* de Vienne.

Gravure sur bois signée à droite dans le bas BRVEGEL 1566.

Hauteur 0,275. Largeur 410.

Voir notre reproduction.

216. LES NOCES DE MOPSUS ET DE NISA.

Aux abords boisés d'un château, un joyeux compère, le sabre au côté droit, emmène vers la droite, en dansant, une mariée grotesque aux cheveux épars sur la figure, les lèvres lippues et le nez disproportionné, couronnée d'un tamis, les vêtements en lambeaux, et à peine chaussée. Appuyé à un gros tronc d'arbre du même côté, un second compère les considère et s'apprête à les accompagner de la musique d'un couteau grattant un fer à gauffres. A gauche, près d'un enfant portant une tire-lire et de deux femmes, un semblant de tente.

Cette composition est une version en contrepartie, légèrement différente, de la scène qu'on voit dans le tableau du *Combat de Carnaval et de Carême* du Musée de Vienne. M. Boekenoogen de Leyde veut bien nous écrire que ce sujet pourrait être une représentation de la proverbiale *Vuile Bruid*.

Dans la marge du bas MOPSO NISA DATUR, QUID NON SPEREMUS AMANTES. Gravure au burin, signée *Bruegel inuentor*, dans un cartouche, à l'angle inférieur droit; vers le milieu *H. Cock excud 1570*. A gauche le monogramme du graveur Pierre van der Heyden.

I^r^ Etat. *H. Cock excud. 1570.*

IIe Etat. L'adresse *C. Van Tienen* substituée à celle de H. Cock.

IIIe Etat. Avec l'adresse *Martinus van den Enden excudit.*

IVe Etat. L'adresse de van den Enden effacée et remplacée par *C. J. Visscher excu*, gravée plus haut entre une écaille de moule et une coquille d'œuf.

Hauteur 0,220. Largeur 0,282.

Voir notre reproduction.

217. LA MÊME COMPOSITION.

Dessinée sur bois en contrepartie de la précédente, c'est-à-dire dans le sens du tableau de Vienne, par Bruegel, dont on reconnait le trait de plume encore visible, elle est gravée en partie seulement et la gravure est restée inachevée.

Le bois fait actuellement partie de la collection de M. Figdor, à Vienne.

Hauteur 0,266. Largeur 0,416.

218. RIXE DE PAYSANS.

Au devant d'une rue de village, à gauche, un villageois armé d'une fourche que sa femme retient de force en tombant à la renverse, est atteint à la tête d'un coup de fléau qui lui fait dresser les cheveux.

D'autre part, à droite, l'homme au fléau, vu de profil, est retenu par un autre qui en même temps repousse l'adversaire d'un mouvement violent de la jambe droite. Derrière eux une femme de profil à droite élève un pot à anses que retient un homme. A un plan plus reculé, à droite, un moissonneur enjambe la palissade d'un champ pour accourir. De droite et de gauche un arbre. A l'avant-plan, vers la gauche, un banc renversé et un jeu de cartes éparpillé.

Au bas, vers la gauche sur le sol, *Pet. Bruegel invent.*

Dans la marge inférieure onze vers : *Tityrus et sterili... Brabantica rura tulére*, signés *FAReuter*, et la dédicace CLARISS. PRÆSTANTISSIMOQ. VIRO, DÑO IOANNI BRVEGELIO PETRI BRVEGELII SVI TEMPORIS APELLIS FILIO, PATERNÆ ARTIS HÆREDI EX ASSE, HOC PATRIÆ MANVS MONVMENTVM ARTIFICIOSISSIMVM. L. M. Q. D. D. *Lucas Vorsterman excud. cum priuil.*

Hauteur 0,430. Largeur 0,525.

Le cuivre de cette gravure appartenait au prince Charles de Lorraine, Gouverneur Général des Pays-Bas, comme on le constate dans le catalogue dc la vente de sa collection, à Bruxelles, le 20 août 1781.

Selon la « Spécification, etc. », déjà citée, il a existé un dessin original de l'artiste que Rubens transcrivit pour la préparation de la présente estampe. Une petite esquisse peinte appartenant à M. le comte Cavens à Bruxelles, et qui doit être de Rubens, utilise la composition en la plaçant dans un paysage différent et peu fait.

Il ne faut pas confondre cette composition avec une autre dont l'attribution à P. Bruegel l'ancien est évidemment fausse et dans laquelle on retrouve au contraire beaucoup de caractères des œuvres d'Adrien Brouwer. A côté d'une hotte et d'un banc renversés deux paysans armés, l'un, à droite, d'une fourche, l'autre, à gauche, d'un fléau à battre le grain sont chacun aux prises avec deux personnages qui les séparent. A droite, ce sont deux femmes dont l'une tombe en s'accrochant à la fourche et dont l'autre frappe de la main gauche avec une cruche ; à gauche, ce sont un homme et une femme qui entourent un compère au nez busqué et paralysent ses mouvements.

Au second plan, une femme retient un paysan tourné vers la gauche qui serre de la main gauche un sabre qu'il vient de tirer du fourreau.

Près de la marge de gauche un tronc d'arbre, un pan de mur soutenant un toit de chaume, et des arbres. A droite, près de la marge, un tronc de saule et une palissade.

Au bas, vers la gauche, *P Brugel inu*, vers la droite *WHollar fecit 1646*

Hauteur 0,245. Largeur 0,330.

Voy. PARTHEY. *L'Œuvre de W. Hollar*, n° 599.

219. RIXE DE PAYSAN.

Composition presqu'identique à celle du N° précédent, coupée à gauche de façon à ne laisser voir qu'une partie du tonneau et de l'arbre.



Les Noces de Mopsus et de Nisa
Gravure au burin de Pierre van der Heyden

Vers le milieu, dans la marge, BRUEGEL PINX., à gauche, ALT. 26, LAT. 35. UNC. Dans le coin gauche le chiffre 22.

Gravure en contre-partie de la copie de la composition de Bruegel, conservée au Musée Impérial de Vienne, dont elle donne les dimensions, par Brenner ou Prenner, et publiée dans son *Theatrum artis pictoriæ... Viennæ 1728-1735*, déjà cité.

Hauteur 0,16. Largeur 0,227.

Cette gravure est entourée, dans l'ouvrage, d'un cadre passe-partout. Il en existe des épreuves tirées sans le cadre.

220. LA MÊME COMPOSITION.

Très petite réduction au milieu d'un groupe de tableaux, formant un panneau d'une galerie. Cette gravure est la pl. 4 de l'ouvrage déjà cité : *Prodromus.... Theatri.... ad aulam Cæsaream in Residentia Viennæ a Francisco de Stampart et Antonio de Prenner.*

221. LA MÊME COMPOSITION

dans le sens de l'original, dessinée et gravée sur pierre au trait par Reveil, dans REVEIL ET DUCHESNE AÎNÉ, *le Musée de Peinture*, 1831, t. XII, 862.

Hauteur au trait carré 0,111. Largeur 0,088.

222-24. LE PÉLERINAGE DES ÉPILEPTIQUES A L'ÉGLISE DE MOLENBEECK SAINT-JEAN.

Suite de trois planches gravées en contrepartie d'après le dessin original conservé au Cabinet de l'Albertine à Vienne. La première feuille portant l'estampe plus petite des *Deux joueurs de Cornemuse* porte également le titre en typographie : *Vertooninge hoe de Pelgrimmen op Sint Jansdagh buyten Brussel tot Meulenbeck dansen moeten...., gesneden en gedruckt ten huize van Henricus Hondius in 's Gravenhage 1642.* (Cet éditeur est Henri Hondius le jeune.)

222. DEUX JOUEURS DE CORNEMUSE,

avançant vers la droite. Signé au coin inférieur droit *Hh fec. Cum priv. 1642* et au coin inférieur gauche *P. Breugel inv.* C'est la reproduction en contre-partie du groupe des deux joueurs de cornemuse qui se trouvent au centre du dessin de Vienne.

Hauteur de la feuille 0,220. Largeur 0,160. Haut. de la gravure 0,130. Larg. 0,160.

223. DEUX GROUPES DE PAYSANS ALLANT VERS LA DROITE, DANS CHACUN DESQUELS DEUX HOMMES SOUTIENNENT UNE FEMME.

C'est la reproduction en contrepartie du groupe de gauche du dessin de Vienne.

Signé *P. B.*, *Hh. sculp : cum pr.* Au coin inférieur gauche le chiffre 1.

Hauteur 0,225. Largeur 0,165.

224. DEUX GROUPES DE PAYSANS ALLANT VERS LA GAUCHE, DANS LESQUELS DEUX HOMMES SOUTIENNENT UNE FEMME.

C'est la reproduction en contre-partie du groupe de gauche du dessin de Vienne. Signé vers le milieu du bas *H. hondius sculp* : *1642 cum pr.* ; au coin inférieur gauche le chiffre 2.

Hauteur 0,225. Largeur 0,165.

On trouve quelquefois jointes à cette série deux estampes les *Deux Fous de Carnaval* grimaçant et dansant dans une rue de village, et les *Trois Fous*. Ces deux pièces, vu leur format identique à celui des deux joueurs de cornemuse qui ouvrent la marche des épileptiques, peuvent paraître former avec elles, en effet, une suite.

225-226. SUITE DE DEUX SCÈNES DE FOUS DE CARNAVAL.

225. DEUX FOUS DE CARNAVAL

avançant vers la droite en grimacant et en dansant. Celui de gauche, le pied gauche nu, un chat dans le capuchon abaissé, des besicles sur le nez, a laissé tomber sa marotte et gambade les mains sur les hanches ; celui de droite, habillé d'une robe très courte qui laisse voir ses jambes et d'un chaperon à oreilles et à grelots, une verrue sur le nez, une harpe au dos, danse en grattant un luth. Près d'eux la fenêtre d'une auberge et et dans le fond un paysage. Signé au bas à gauche : *P. B. inv. Hh. fecit 1642. Cum priv :*

Hauteur 0,128. Largeur 0,160.

226. TROIS FOUS DE CARNAVAL JOUANT AVEC LEURS MAROTTES.

L'un, à gauche, apparaît à une porte, armé de verges. Un second, devant lui, sur le chemin, s'accroupit pour envoyer en riant des émanations subtiles à sa marotte renversée. Le troisième, debout, tourné vers les deux autres, tient sa marotte à deux mains et semble lui adresser des propos moqueurs. Signé au bas de la gauche *Pet. Breug. inv. Hhondius fecit ;* au milieu *C : privil.*

Hauteur 0,128. Largeur 0,159.

227. GROUPE DE CINQ PAYSANS SAUTANT DES MARES D'EAU.

Fragment du *Portement de Croix* du Musée de Vienne.

Gravure à l'eau-forte de W. Unger. Au coin gauche sous le trait carré le nom BRUEGHEL.

Planche illustrant le texte de l'ouvrage *Die Kaiserliche Königliche gemäldegalerie in Wien. Radirungen von W. Unger, Text von K. Lutzow*, p. 82.

Hauteur au trait carré 0,072. Largeur 0,169.

228. LA RENTRÉE DES TROUPEAUX. Paysage d'automne.

Reproduction de la peinture du Musée impérial de Vienne.

Gravure à l'eau-forte de W. Unger. Au coin inférieur gauche *P. Brueghel d. Ae. pinx :*, à droite *W. Unger sculp.* Au milieu HERBSTLAND-

SCHAFT. Plus bas, à gauche, *Vervielfältigung vorbehalten. Verlag von* H. O. MIETHKE *in Wien. Druck von A. Pisani.*

Planche hors texte n° LII de *Die Kaiserliche Königliche gemäldegalerie in Wien. Radirungen von William Unger, Texte von K. von Lutzow.*

Hauteur au trait carré 0,183. Largeur 0,243.

229. LES CULS-DE-JATTE.

Gravure à l'eau-forte du tableau du Louvre.

Signée au dessous, à droite *L. Muller sc.*, à gauche *P. Breugel le Vieux pinx.*

Au milieu de la marge LES MENDIANTS (*Collection de M. Paul Mantz*). Au coin inférieur gauche *Gazette des Beaux-Arts*, au coin inférieur droit *Imp. Chardon Wittmann.*

Hauteur au trait carré de la composition 0,140. Largeur 0,173.

Cette gravure a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 370, pour accompagner le deuxième article de M. H. Hymans sur le peintre.

230-241. SUITE DE TÊTES DE PAYSANS ET DE PAYSANNES D'EXPRESSIONS DIVERSES.

Ces têtes, gravées à l'eau-forte, au nombre de vingt-quatre, sont gravées dans un trait ovale, et réunies par deux sur des planches numérotées de 1 à 12. Ce sont des physionomies très caractérisées empruntées à des personnages qu'on devine dans des attitudes variées et souvent tourmentées. On pourrait croire qu'elles sont copiées de peintures de Bruegel, plutôt qu'elles ne reproduisent des études de physionomie de la main du maître, mais nous n'en avons pu identifier aucune exactement.

Ir Etat. Sur la première planche, au coin inférieur gauche *p. Breügel Inventor* et entre les deux ovales, *A. Brower in. et fec.*

IIe Etat. La signature *p. Breugel Inventor* effacée.

IIIe Etat. On cite une autre édition de 12 planches également, portant l'adresse de J. Ottens et F. de Witt, sans nom de graveur.

Haut. des planches 0,153. Larg. 0,171. Haut. des ovales 0,980. Larg. 0,750.

Il ne nous est pas démontré que ces pièces ne font pas partie de la série publiée par H. Hondius, sous le titre général *Verscheyde aerdige boeren en Boerinnen door A. Brouwer en P. Breugel, 1642.* Brouwer vécut de 1608 à 1640.

242-277. SUITE DE TÊTES DE PAYSANS ET DE PAYSANNES D'EXPRESSIONS DIVERSES.

Ces têtes, au nombre desquelles on retrouve en contrepartie celles de la suite précédente (1), sont disposées dans des ovales réunis deux

---

(1) Sauf la séparation entre deux planches différentes, (les n° 8 et 23 de la suite gravée par C. J. Visscher), des deux têtes du N° 10 de la suite gravée par A. Brouwer, les vingt-quatre types contenus dans les douze estampes gravées par A. Brouwer se retrouvent, exactement appariés de même façon, dans la série gravée par Visscher, ainsi qu'il suit : la planche 1 de

par deux sur chaque planche et encadrés chacun par un fond rectangulaire couvert de tailles. Les planches sont numérotées, au coin inférieur droit, de 1 à 36. La première planche porte au bas, à la gauche du milieu, *P. Breugel inventor* et à droite, *I. C. Visscher excudebat*. Le titre de la série, tout en portant toujours la date 1658, qui montre que cette série est postérieure à celle qu'a gravée A. Brouwer, mort en 1640, paraît avoir été plusieurs fois modifié. Une de ces éditions est agrémentées de vers.

Le premier feuillet de celle-ci porte comme faux-titre, avec la représentation d'un *Remouleur* qui n'est pas de Bruegel, le titre « *Tooneel des Werelds ondeckende de ongestuymigheden en ydelheden in woorden en wercken deser verdorvene Eeuwe, Gedruckt tot Weesp, bij Alberts Elias Woonende in de Marcus Straet 1658.* »

Le second feuillet : « TOONEEL DES WERELDS ONDECKENDE *de Ongestuymigheden en Ydelheden in woorden ende wercken deser verdorvene Eeuwe op-geprongckt met aerdige en zinrijcké Versen, benevens twee-en-tseventigh snaecke Tronjen, getekent door den Konstigen Schilder* P. BREUGEL. *En seer net in 't Coper ghesneden door* C. J. VISSCHER. *Gedruckt tot Weesp, by* ALBERT ELIAS *van* PANHUYSEN *woonende in de Marcus-straet* ANNO 1658 ».

Selon le « Catalogue des livres, estampes, etc... en partie de P. G. Asseman, Bruges, 3 févr. 1801 » des exemplaires portent « *Tooneel des Werelds ondeckende.... conforme verciert met 72 Tronien geteekend door den konstigen schilder P. Breughel. en zeer net in 't koper gesneden door C. J. Visscher. Weesp 1658.*

Dans l'édition accompagnée de vers, ceux-ci (un sixain par tête sous des noms et prénoms grotesques formant une titre correspondant à un titre typographique placé au dessus de chaque médaillon), se trouvent au verso des feuillets en regard des physionomies qu'ils concernent.

Haut. des planches 0,133. Larg. 0,187. Haut. des ovales 0,118. Larg. 0,090.

Le catalogue Winckler cite une édition « mieux gravée qu'une autre de douze feuilles », (celle de Brouwer évidemment), qui contient seulement quarante-huit têtes.

278. LE BAILLEUR.

Un paysan en buste, les yeux fermés dans une contraction violente des paupières, plisse le nez et tend les joues dans un bâillement expressif au point d'être contagieux. La tête, coiffée d'une calotte étroite, est tournée de trois à droite.

Brouwer est reproduite en contre-partie dans le nº 24 de Visscher ; le nº 2 dans le nº 6 ; le nº 3 dans le nº 7 ; le nº 4 dans le nº 19 ; le nº 5 dans le nº 36 ; le nº 6 dans le nº 27 ; le nº 7 dans le nº 1 ; le nº 8 dans le nº 18 ; le nº 9 dans le nº 20 ; le nº 10 type de gauche dans le nº 8 type de gauche ; le nº 10 type de droite dans le nº 23 type de gauche ; le nº 11 dans le nº 15 ; le nº 12 dans le nº 31.

Dans l'exemplaire de l'édition avec les vers que possède le Cabinet de Bruxelles le nº 1 de Brouwer est resté le nº 1 de Visscher et le nº 7 qui le remplace devient le nº 28 ; le nº 25 qui qui fait défaut est remplacé par un feuillet rapporté, la planche nº 6 de Brouwer, mais où le nº n'existe pas.



LE BAILLEUR

Gravure de L. Vorsterman d'après Peter Brueghel l'Ancien

Dans un cercle, orné de perles, équarri sur un fond hâchuré, au coin inférieur gauche duquel on lit *Pieter Brughel Pinxit* et à droite *Cum privil.*

Gravure à l'eau-forte de Lucas Vorsterman.

Diamètre du cercle 0,190. Hauteur du cuivre 0,210. Largeur 0,210.

V. H. Hymans. *Catalogue de l'œuvre de Lucas Vorsterman*, n° 130.

La « Spécification » des peintures délaissées par Rubens mentionne *Un Bailleur du Vieux Bruegel* et la collection de Mariette contenait un dessin du même sujet (voir p. 163).

CATALOGUE RAISONNÉ

DE

L'ŒUVRE PEINT DE BRUEGEL

PAR

GEORGES H. DE LOO

A

TABLEAUX ORIGINAUX PRÉSENTEMENT CONNUS

ŒUVRES DATÉES

Parmi les peintures de Bruegel, universellement reconnues comme originales, on n'en connait actuellement aucune qui porte une date antérieure à 1558.

1558

A. 1. — DOUZE PROVERBES FLAMANDS.

Signé sur le 12[me] proverbe : BRVEGEL
1558

Bois. H. 74. L. 97 1/2 cm.

Anvers. Galerie de feu le chevalier Mayer van den Bergh.

Provenance : Inconnue.

Sujets et composition. — L'ensemble, tel qu'il est actuellement constitué, paraît dater de la fin du XVI[e] siècle. Il n'est point pourtant primitif. Les douze proverbes sont peints chacun sur une rondelle de chêne séparée, faite au tour et, à l'origine, pourvue d'un rebord mouluré, saillant, qui faisait corps avec elle et servait de cadre. Chaque rondelle a un diamètre total de 21 centimètres ; la partie peinte en rouge, qui sert de fond au sujet, mesure 16 cm. de diamètre. Plus tard, quand les douze proverbes furent réunis en un seul cadre, les moulures furent coupées, et les rondelles enchâssées dans un panneau rectangulaire, y formant trois rangées de quatre pièces. Le panneau lui-même, et les parties rabotées des rondelles furent ensuite couverts d'une décoration peinte qui représente une mosaïque de marbres. Le texte des proverbes, mis en distiques

fut inscrit sur des bandes rectilignes qui encadrent les cercles. Les traces du tour, et la largeur des anciennes saillies moulurées, sont encore nettement perceptibles. Ce travail a été exécuté pour l'un des plus anciens possesseurs de la collection de proverbes, mais non sous la direction de Bruegel lui-même, comme on peut le conclure du fait que plusieurs des rondelles ont été serties dans le panneau, hors d'aplomb. Ceci est surtout frappant pour la quatrième de la première rangée, et la première de la troisième rangée, qui penchent fortement à dextre, tandis que la troisième de la deuxième rangée, est inclinée tout autant à senestre.

Il s'ensuit que les inscriptions ne sont point de la rédaction du peintre, mais bien des interprétations dues probablement au propriétaire, lequel semble avoir été un lettré, peut-être quelque rhétoricien. Ainsi s'explique qu'elles ne sont point écrites dans le même dialecte que la lettre du *Misanthrope* de Naples (ci-après n° A. 10) ou que les légendes que Bruegel a inscrites sur quelques uns de ses dessins.

En tête du panneau figure l'inscription suivante, écrite en lettres capitales dorées, comme les textes des proverbes :

HAEC PERHIBENT VITAE GESTV ET RIDENDA FACETO
CONSILIA ET MORES INGENIOSE NOTANT.

Voici les distiques flamands inscrits sous chaque sujet :

(Première rangée) :

1° ONTYDICH TVYSSCHEN, DRONCKEN DRINCKEN
MAECKT ARM, MISACHT DEN NAEM, DOET STINCKEN.

2° EEN PLACEBO BEN ICK ENDE ALSOO GESINT
DAT ICK DE HVYCK ALOM HANCH NAEDEN WINT.

3° IN D'EEN HANT DRAGHE VIER, IN DANDER WAETER
MET CLAPPAERS EN CLAPPEYEN HOVD ICK DEN SNAETER.

4° INT SLAMPAMPEN EN MOCHT MY NIEMANT VERRASSCHEN
AL QVYT, SIT ICK TVSSCHEN TWEE STOELEN IN DASSCHEN.

(Deuxième rangée) :

5° WAT BAET HET SIEN EN DERELYCK LONCKEN
ICK STOP DEN PVT ALS TCALF IS VERDRONCKEN.

6° DIE LVST HEET TE DOEN VERLORE WERCKEN
DIE STROYT DIE ROSEN VOOR DE VERCKEN.

7° THARNASCH MAECKT MY EEN STOVTEN HAEN
ICK HANGHE DE KAT DE BELLE AEN.

8° MYNS NAESTEN WELDEREN MYN HERTE PYNT
ICK EN MACH NIET LYDEN DAT DE SONNE INT WÆTER
[SCHYNT.

(Troisième rangée) :

9° CRYGEL BEN ICK EN VAN SINNEN STVER
DVS LOOP ICK MET DEN HOOFFDE TEGEN DEN MVER.

10° MY COMPT HET MAGER, AEN ANDERE HET VET
ICK VISCHE ALTYT ACHTER HET NET.

11° ICK STOPPE MY ONDER EEN BLAV HVYCKE
MEER WORDE ICK BEKENT HOE ICK MEER DVYCKE.

12° WAT ICK VERVOLGHE, EN GERAECKE DAER NIET AEN
ICK PISSE ALTYT TEGEN DE MAEN.

Pour la signification des proverbes, voir ci-dessus, p. 81.

Composition. — Chaque proverbe est représenté de la façon la plus concise, par un seul personnage. Il est peint sur un fond perdu, d'un rouge vermillon.

Bruegel a fait, au témoignage de Carel van Mander, un grand nombre de proverbes. D'autres séries nous sont connues en effet par des copies. Celles-ci sont généralement peintes sur fonds de paysages ou d'intérieurs, et souvent avec plusieurs personnages. Nous aurons à en reparler.

(Voir notre reproduction).

1559

A. 2. — LE COMBAT ENTRE CARNAVAL ET CARÊME.

Signé : BRVEGEL 1559.

Bois. H. 113. L. 164 cm.

Plus de 200 figures (23 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 716.

Provenance. — Un tableau du même sujet est cité par Carel van Mander : « *Hij heeft oock gemaect een stuck, daer den vasten teghen den Vasten-avont strijt* » (Trad. litt. : Il a fait aussi un tableau où le Carême se bat contre le Mardi-Gras). Comme l'auteur n'indique pas le propriétaire et que Bruegel a peint ce sujet plus d'une fois, il n'est pas certain qu'il s'agisse, dans le passage ci-dessus, du tableau actuellement à Vienne, mais la chose est vraisemblable, car celui-ci est de beaucoup le plus important.

Les inventaires de la galerie de tableaux du Palais de Prague, antérieurs au pillage par les Suédois, ne le mentionnent point, du moins d'une façon qui permette de l'identifier. Celui de 1621, par exemple, cite trois *mascarades*, placées l'une près de l'autre dans la première galerie, par terre, contre le banc : 936 *Eine selzame mascarada*, 938 *Ein selzame mascara*, 940 *Ein mascara*, toutes les trois des originaux « *vom Prügl* », mais il est peu probable que l'une d'elle soit identique à notre tableau ; ce pouvaient tout aussi bien être des épisodes isolés tels que les Noces

de Mopsus et de Nisa, ou bien, commme le conjecture M. E. von Engerth qui les a vus, les cortèges, qu'on retrouve plus tard à Prague.

Voici ce que nous savons d'une façon positive : Le Combat entre Carnaval et Carême, fut tiré de la *Weltliche Schatzkammer* de Vienne en 1748, passa ensuite au Palais de Gratz (voir l'inventaire de 1765, p. 64), fut transporté à Vienne le 21 mai 1765 et exposé au Palais du Belvédère ; il figure dans le catalogue Mechel de 1783 (1).

Composition. — Parmi les grands tableaux de Bruegel, le Combat entre Carnaval et Carême est le plus ancien qui porte une date. Il est donc d'une importance capitale pour fixer la chronologie de la production du maître. Celui-ci y paraît en possession de toutes les ressources du métier. Sa technique progressera encore, mais ne se modifiera plus d'une façon notable.

Le procédé de composition est ici le même qu'il avait déjà employé dans les deux suites gravées des *Vices* et des *Vertus*. Composition polymythique : au milieu de l'avant-plan, la représentation, sous une forme plus ou moins symbolique, du sujet même du tableau : là, figure allégorique du Vice ou de la Vertu ; ici, joûte entre Carême et Charnage, personnifiés. Autour, et en arrière, tous les épisodes typiques qui se rattachent au sujet, sans tenir compte de l'unité de temps. Mais, tandis que, dans la suite des Vices surtout, les motifs mis en œuvre se traduisaient par des formes fantastiques dérivées de la tradition de Bosch, ici tous les détails, ainsi que le cadre dans lequel il sont placés, sont empruntés directement à la vie réelle.

Sujet. — Pour les antécédents du sujet, voir ci-dessus p. 34 et pp. 102-105.

Remarquer, au point de vue historique, dans ce tableau de 1559, les queues de blaireau ou de renard que portent les mendiants culs-de-jatte (cf. pp. 135-138).

Bruegel a traité plusieurs fois l'épisode principal : joûte entre Carnaval et Carême : une première fois, semble-t-il, dans un tableau perdu, que nous ne connaissons que par une copie de Peeter II, son fils. Nous reproduisons ce tableau, qui appartient à M. L. Joly, à Bruxelles, et nous en parlerons au chapitre des copies de tableaux perdus. Cette première version (que sa composition naïvement symétrique et des maladresses de dessin et de perspective, ne permettent de placer dans l'œuvre du maître, qu'à ses débuts), fut ensuite reprise, sous une forme déjà plus variée, dans une autre œuvre perdue, dont le souvenir nous est conservé par la gravure de Hoghenberg éditée par Hieronymus Cock en 1558 (Voy. F. Muller : *Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam, 1863, t. I, p. 63).

L'épisode d'Ourson et Valentin a fait l'objet d'une composition gravée sur bois.

---

(1) Les détails relatifs à l'histoire des tableaux du musée de Vienne au xviiie siècle sont en partie empruntés par nous au catalogue du chevalier Ed. von Engerth, 1884 (1892).

Quant à celui des Noces de Mopsus et de Nisa, il a aussi été traité isolément, probablement dans un tableau peint, car la gravure au burin de P. à Merica, éditée par Hier. Cock en 1570, nous montre les personnages en contre-partie, se servant de la main gauche au lieu de la droite, ce qui n'arrive guère lorsque Bruegel a dessiné en vue de la gravure. Or, le bois inachevé de la collection Figdor, à Vienne, aurait donné le même résultat. On peut donc supposer un prototype peint.

Rappelons enfin la parenté du sujet avec celui de l'opposition entre *Cuisine grasse* et *Cuisine maigre,* que l'auteur semble avoir traité vers la même époque.

(Voir notre reproduction).

1560

A. 3. — LES JEUX DES ENFANTS.

Signé : BRVEGEL 1560.

Bois. H. 118. L. 161 cm.

Plus de 200 figures (15 cm. à l'avant-plan).

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 708.

PROVENANCE. — Ce tableau est cité par Carel van Mander sans indication de propriétaire : « *Hy heeft oock gemaect* ..... *een ander, van allerley spelen der kinderen* ». (Trad. litt. : Il a fait aussi ..... un autre, de toutes sortes de jeux des enfants).

Pour le reste, sa provenance est inconnue, il n'est cité dans aucun des anciens inventaires autrichiens publiés, et paraît, pour la première fois, dans le catalogue de la Galerie du Belvédère (Mechel 1783).

SUJET. — Mieux que tout autre tableau, celui-ci nous renseigne sur les tendances du peintre. Il nous le montre animé du même esprit que les folkloristes de nos jours, qui peuvent le réclamer comme un illustre précurseur. Cette fois Bruegel sort des voies battues par ses devanciers, il ne marche pas davantage dans l'ornière des rhétoriciens. Le sujet choisi par lui est neuf ; il le traite avec la préoccupation d'être exact et complet, et ce souci *scientifique* l'emporte chez lui sur le souci proprement pittoresque. Il nous donne, mieux que par l'écriture, une véritable *encyclopédie des jeux de l'enfance* dans les Flandres.

Pour l'interprétation des divers jeux représentés, voir A. DE COCK et IS. TEIRLINCK : *Kinderspel en kinderlust in Zuid-Nederland,* 3 vol. 1901-1905. Gand, A. Siffer (1).

Voir aussi ci-dessus p. 106.

COMPOSITION. — Le procédé de composition est analogue à celui du Combat entre Carnaval et Carême, sauf qu'ici la figure allégorique, ou l'épisode symbolique, est supprimé.

---

(1) Publication de l'Académie Royale flamande de Belgique.

Les divers groupes sont notés sur le vif, avec la plus pénétrante observation des gestes vrais. Comme jadis Hubrecht van Eyck, Bruegel rompt avec toutes les conventions. Rien de plus instructif à ce point de vue, que de comparer ses œuvres avec les tableaux à petites figures de Hemessen. Malgré l'analogie des sujets, on voit encore partout chez celui-ci, l'attitude, le geste préconçus par le peintre : le modèle *posé*, ou interprété d'après des traditions apprises, souvent d'origine italienne. Bruegel, au contraire, a su regarder la vie avec des yeux vierges : il a fixé en traits rapides et résumés, l'image qui impressionnait sa rétine, sans l'accomoder aux exigences préjugées d'une esthétique enseignée. Il a donné à la peinture européenne les premiers *instantanés*.

Par contre, dans ses œuvres les plus anciennes, l'unité de composition est absente. Il procède par addition de motifs indépendants, sans autre unité que celle du lieu et de l'idée générale à exprimer.

PERSPECTIVE. — Pour pouvoir montrer distinctement tant de motifs différents, le maître a recours à l'élévation de l'horizon, supposant un point de vue placé très haut. Déjà il applique au dessin des figures les effets de ce choix du point de vue : de là, les raccourcis de haut en bas, les chapeaux cachant les visages, etc., qu'il affectionne. Cependant la conséquence n'est pas encore rigoureuse ; sous le rapport de la perspective, comme sous ceux de la composition et de la lumière, l'unité manque encore.

Signalons ici une autre particularité de la construction du tableau dans l'espace. Le plan des maisons qui forment le fond de la place où s'ébattent les enfants, est sensiblement parallèle au bord inférieur du cadre, donc perpendiculaire au regard du peintre. D'autre part la rue qui s'ouvre à côté, selon toute vraisemblance à angle droit avec ces façades, est dans l'axe du regard du peintre et les lignes perspectives des maisons qui forment le côté de la place, convergent vers le même point à l'horizon. Il s'ensuit que Bruegel s'est supposé placé tout près du bord senestre du tableau, ou, en d'autres termes, que celui-ci ne représente qu'un peu plus que la moitié gauche de son champ visuel.

La raison de cette curieuse construction semble se rattacher à la prédilection de Bruegel pour la ligne oblique dominant la composition, prédilection que M. Romdahl a signalée avec beaucoup de justesse.

(Voir notre reproduction).

1561

Néant.

1562

A. 4. — LA CHUTE DES ANGES REBELLES.

Signé : BRVEGEL MCCCCCLXII.

Bois. H. 115. L. 161 cm.

Bruxelles. Musée ancien de Peinture et de Sculpture.

Provenance. — Inconnue. Acquis de M. Stappaerts en 1846. Dans les catalogues du Musée de Bruxelles, le tableau a figuré d'abord sous le nom de « Breughel d'Enfer », puis de « Bosch » jusqu'à ce que fut remise au jour la signature cachée sous le cadre.

Sujet. — Le sujet est fort ancien dans la peinture des manuscrits. Il rentre tout à fait dans le cycle des motifs préférés de Bosch. La façon dont il a été traité par Bruegel montre que celui-ci a été influencé par son grand prédécesseur. C'est pourtant bien à tort que ce tableau a été souvent cité comme tiré en tout ou en partie du Jugement dernier de Bosch, dont le Musée de l'Académie à Vienne possède la copie.

On remarquera l'ingéniosité et l'esprit que Bruegel a déployés dans le choix de ses formes monstrueuses, et ses trouvailles au point de vue du coloris, à la fois riche et chaud. Signalons aussi l'allongement extrême des formes du St. Michel et des anges.

(Cf. ci-dessus p. 117).

(Voir notre reproduction).

1562 ou 1563

A. 5. — BATAILLE ENTRE LES ISRAÉLITES ET LES PHILISTINS.
(La Mort de Saül, à la bataille de Gelboé).

Signé : BRVEGEL
· M · CCCCCLXIII (?).

Bois. H. 34. L. 56 cm.
Plusieurs centaines de petites figures (6 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 721.

Les derniers chiffres de la date sont peu distincts. Dans leur état actuel on serait plutôt tenté de lire MCCCCCLXII, mais le catalogue de Mechel (1783) donne la première date, et Krafft donne la même leçon.

Le tableau porte de plus l'inscription : SAVL XXXI
CAP
[I B KRONIK]

Les mots entre crochets, ajoutés par une autre main.

Provenance. — Inconnue. Cité pour la première fois d'une façon clairement reconnaissable, dans le catalogue de Mechel, 1783. Le Chev. Ed. v. Engerth conjecture que le tableau est peut-être identique au n° 200 de l'inventaire de 1773 de la *Weltliche Schatzkammer* de Vienne, attribué à Johann Bol et décrit comme suit : « *Kleines Landschaftl mit flüchtigen Soldaten* ».

Sujet et composition. — Ce petit tableau appartient au genre des paysages étoffés de scènes bibliques, qui semble avoir été le premier que Bruegel ait cultivé.

L'auteur y utilise ses souvenirs des Alpes. L'épisode historique

choisi est celui de la défaite et de la mort de Saül, qui, se voyant battu par les Philistins, se suicida, ainsi que son écuyer, en se précipitant sur leurs propres épées. Sa manière de traîter les masses humaines, les foules marque déjà un réel progrès.

(Voir notre reproduction).

1563

A. 6. — LA TOUR DE BABEL.

Signé : · BRVEGEL · FE ·
· M · CCCCC · LXIII ·

Bois. H. 114. L. 155 cm.

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 715.

PROVENANCE. — Cité par Carel van Mander comme se trouvant alors chez l'empereur Rodolphe II : « *Eenighe zijner besonderste wercken zijn althans bij den Keyser, te weten, een groot stuck, wesende eenen thoren van Babel, daer veel fraey werc in comt, oock van boven in te sien. Noch van de selver historie, cleen oft minder wesende* ». (Trad. litt. : Quelques-unes de ses principales œuvres sont à présent chez l'Empereur, à savoir, un grand tableau représentant la Tour de Babel, où il entre beaucoup de bel ouvrage, et par en haut, on voit à l'intérieur. Un autre tableau de la même histoire, en petit, ou du moins plus petit).

C'est le grand tableau qui est actuellement au Musée de Vienne. L'autre est perdu, et a sans doute servi d'original aux copies qui se rencontrent en plusieurs exemplaires, et qui sont effectivement petites en comparaison du tableau de Vienne.

Celui-ci passa, sans doute par héritage, dans la Galerie de l'archiduc Léopold Guillaume, dont l'inventaire, daté de 1659, le décrit comme suit :

« N° 581 : « *Ein grosses Stückh von Ohlfarb auf Holcz, warin der babilonische Thurm. — In einer alten Ramen mit verguldten Leisten, 6 Spann 4 Finger hoch, und 8 1/2 Spann braith. — Original vom alten Brögel* ».

Il fut exposé, plus tard, à la Stallburg à Vienne, où Ferdinand von Storffer le reproduisit en miniature ; puis figure au catalogue du Belvédère 1783, par Mechel.

SUJET. — Ce tableau encore appartient au genre paysage. Déjà Joachim Patinier avait traîté le même sujet.

(Voir notre reproduction).

1564

A. 7. — LE PORTEMENT DE LA CROIX. (Le chemin du Calvaire).

Signé : BRVEGEL MD.LXIIII. (Mechel et Krafft ont pourtant lu MDLXIII).

Bois. H. 124. L. 170 cm.

Plus de 500 figures (31 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 712.



Kunsthistorisches Hofmuseum, Wien.

LA CONSTRUCTION DE LA TOUR DE BABEL (1563)

La Construction de la Tour de Babel (1563)
Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne.



Provenance. — Collection de l'empereur Rodolphe II, d'après Carel van Mander : « ..... *by den Keyser* ..... *oock twee stucken Cruysdraginghen, seer natuerlijck om sien, met altijt eenighe drollen daer onder* ». (Trad. litt. : ..... chez l'Empereur ..... *deux* Portements de la Croix, très naturels à voir, avec, comme toujours, quelques drôleries parmi.) — D'après ce texte, l'empereur possédait donc deux tableaux de ce sujet. L'un des deux a disparu ; il est permis de supposer que c'était l'original des nombreuses copies par Peeter II, dont il sera question plus loin.

L'autre exemplaire, celui dont il est question ici, ne se trouvait pas au palais de Prague en 1621 ni en 1647-48, à l'époque des inventaires conservés (1). Il était, sans doute, déjà alors à Vienne où nous le retrouvons en 1768 dans l'inventaire dressé par l'inspecteur Rausch. Dans une liste de tableaux de la Geistliche Schatzkammer, il figure : « *Die Ausführung Christi auf Holz gemahlen, so sehr schön u. von des alten Priegl seinen schönsten Original, miet Nr 132* ». Cité dans le catalogue de Mechel, 1783. — Enlevé par les Français en 1809, et transporté à Paris. Restitué en 1815.

Composition. — Bruegel ne fut pas le premier à traîter les événements des Ecritures dans ce style populaire, noyant en quelque sorte le sujet principal, dans l'accumulation des épisodes familiers pris dans la vie réelle, contemporaine de l'auteur. — Son principal précurseur dans cette voie, fut le Monogrammiste de Brunswick (*Jan Sanders van Hemessen*, dans ses tableaux à petites figures). Le Portement de la Croix est le plus frappant exemple de l'influence que cet artiste a exercée sur Bruegel : comparons le tableau de Vienne avec le petit tableau de même sujet, par Hemessen, au Louvre, où il figure sous le nom de «Aertgen van Leyden». A part le groupe des saintes femmes et de St. Jean à l'avant-plan du tableau de Bruegel, la composition est la même dans toutes ses dispositions essentielles jusqu'aux rochers coupant le milieu de l'arrière-plan. La priorité de Hemessen ne saurait être douteuse, puisque, déjà maître-peintre en 1524, il était vraisemblablement décédé à la date où Bruegel peignait son tableau. D'autre part la supériorité de Bruegel est éclatante, tant sous le rapport du paysage, que de l'observation aigue des scènes populaires.

Le Portement de la Croix nous permet d'appeler l'attention sur un autre point curieux : l'extrême différence de l'anthropométrie des figures de Bruegel, dans un même tableau, suivant qu'il dessine des types populaires ou des personnages du drame religieux, telles les saintes femmes :

---

(1) C'est à tort que le Chev. Ed. von Engerth, dans son catalogue de 1884 (1892) auquel nous avons emprunté les renseignements relatifs au XVIII[e] siècle, croit pouvoir identifier le Portement de la Croix de Bruegel avec le n° 177 de l'inventaire de Prague 1647-8 conservé à Skokloster, et publié par Dr B. Dudick : « *Die Ausführung Christi* » sans nom d'auteur. Ce même tableau était en effet mentionné dans l'inventaire de 1621, dans les mêmes termes, sous le nom de *Joachim Batanir*. (Voy. H. Zimmermann n° 955). C'est le nom que cet inventaire donne systématiquement à *Joachim Bueckelaer*.

là, justesse des proportions, grande vérité de la silhouette générale, — ici, allongements injustifiables, disproportions défiant toute anatomie. Tandis que les premiers sont notés d'après nature, les seconds sont imaginés par le peintre. Or celui-ci a peu d'académie, et ce manque d'acquis fait sa force comme sa faiblesse : sa grande originalité vient de ce qu'il travaille, non d'après ce qu'il a appris, mais d'après ce qu'il voit — quand il s'agit de choses qu'il peut voir. Pour ses personnages historiques, il s'en tient, en l'exagérant encore, à une tradition qui remonte à Rogier van der Weyden et qu'on trouve déjà accentuée, au point de vue de l'allongement, dans un grand nombre de tableaux anversois du premier tiers du XVIe siècle (groupe du pseudo-Blesius). La raison d'être de ces déformations paraît résider dans le désir d'ennoblir les formes : les proportions élancées sont distinguées, aristocratiques, les proportions épaisses et trapues sont vulgaires.

Il y a lieu de remarquer aussi les types et les costumes des saints personnages, tout différents de ceux qu'on voit dans les tableaux religieux du même temps, où ils sont empruntés à l'Italie. Bruegel marque ici d'une façon nettement *consciente* sa volonté de rompre avec les modes romanisantes. Son naturalisme et son nationalisme, se doublent d'un goût visible d'archaïsme, car ses types (St. Jean par exemple) et ses costumes (voir la Madeleine) sont directement dérivés des peintures flamandes des environs de 1500.

(Cf. ci-dessus p. 129).

(Voir notre reproduction).

A. 8. — « DULLE GRIET » (Margot l'Enragée).
Proverbes sur les mégères.
Signé : . . . . . (nom effacé) M · D · LXIIII.
Bois H. 115. L. 161 cm.
Anvers. Galerie de feu le chevalier Mayer van den Bergh.

PROVENANCE. — Collection de l'empereur Rodolphe II. Le tableau est décrit en ces termes par Carel van Mander : « *Hy heeft ghemaeckt..... oock een Dulle Griet die een roof voor de helle doet, die seer verbijstert siet, en vreemt op zyn schots toegemaeckt is : ick acht dees en ander stucken oock in 's Keysers Hof zijn.* » (Trad. litt. : Il a fait...... aussi une Margot l'Enragée, qui fait une rafle devant l'enfer, qui a un air très égaré, et est étrangement accoutrée à l'écossaise ; j'estime que cette pièce et d'autres encore sont aussi au palais de l'Empereur ».

La « Dulle Griet » se trouvait en effet, comme l'auteur le croyait, au Hradschin, à Prague, du moins vers 1647-48 lorsque fut fait l'inventaire, aujourd'hui conservé au château de Skokloster en Suède : dans le *Spanischer Saal*, sous la cimaise, et sur le banc, se voyait (n° 487 de Dudik) « *Ein Daffel mit Feuer brunst dorbey die* FURIA *mit underschiedlichen Monstern* » (Un panneau avec un incendie, où [se voit] la Furie avec divers monstres). — Malgré l'absence du nom du peintre, cette descrip-

« Dulle Griet » (fragment)

(Collection du Chevalier Mayer Van den Bergh, Anvers)



tion est trop précise, et s'applique trop bien à la Dulle Griet pour qu'on puisse hésiter. — Dans les copies de l'inventaire de 1621, on ne trouve rien de semblable sous le nom de Bruegel, mais il faut probablement reconnaître le tableau dans l'un des deux suivants, qui y figurent sous le nom de Bosch : « *Ein Stuck mit Gespenster von Hieronymo Boss* » (n° 1350 éd. H. Zimmermann) — et « *Eine selzame Ausführung von Hieronymo Boss* » (n° 1273 ibid.). Comme ce dernier tableau est porté comme manquant lors de la revision de la galerie en 1635, et que d'autre part le premier ne peut être identifié avec aucun autre de l'inventaire de Skokloster, il y a lieu de croire que le « tableau avec des fantômes » était la Dulle Griet. L'attribution à Bosch s'explique par la nature du sujet.

Lors du pillage de Prague par les Suédois, la Dulle Griet fut enlevée avec les autres tableaux, mais nous ne la retrouvons pas dans les inventaires de la reine Christine, elle passa donc, sans doute dès le pillage, dans les mains de particuliers. Quoiqu'il en soit, nous la perdons de vue jusqu'au XIXᵉ siècle, et alors c'est dans une collection suédoise qu'elle reparaît : la collection Brogren, d'où elle passa dans le « Musée Christian Hammer » à Stockholm, lequel contenait d'ailleurs autres tableaux jadis enlevés de Prague. Cette collection fut dispersée en vente publique, à Cologne (Heberle), le 5 octobre 1894. La Dulle Griet, qui figurait au catalogue (n° 48) sous le nom de « *Höllenbrueghel* » (Brueghel d'Enfer) fut adjugée au prix de 390 marcs, au chevalier Mayer van den Bergh, à qui elle avait été signalée par M. Max Friedlaender.

C'est à M. Henry Hymans que revient le mérite d'avoir reconnu l'identité du tableau acquis par le chev. Mayer van den Bergh, avec la composition décrite par Carel van Mander. (Voir Gazette des Beaux-Arts 1897).

Sujet et composition. — « Dulle Griet » est le sobriquet populaire de la mégère, de la femme méchante et querelleuse (d'où, par métaphore ce nom fut étendu aux pièces d'artillerie, tel le Grand Canon de Gand, tels aussi ceux de Londonderry, d'Edimbourg etc. appelés Mad Meg). — Faire une rafle devant la porte de l'enfer, c'est évidemment le braver.

Un contemporain, *François Goedthals*, dans ses : *Proverbes anciens flamengs et françois correspondants de sentence les uns aux autres (Anvers, Plantin, 1568)*, donne comme équivalent français : « aller à l'enfer l'épée au poing ». Or, on remarquera que Bruegel nous montre, dans sa figure symbolique de Dulle Griet, et la rapine, et l'épée au poing. La locution proverbiale veut donc dire que la mégère ne craint rien, qu'elle fait peur au diable lui-même, est plus redoutable que lui.

Autour de ce thème central viennent se grouper les illustrations de toute une série de locutions proverbiales relatives aux femmes méchantes (voir ci-dessus p. 123-126).

Par son sujet, la Dulle Griet se rattache donc au genre des *proverbes*. D'autre part la composition est du type encyclopédique avec figure symbolique centrale comme dans les séries des Vices et des Vertus. On y

remarque pourtant une liaison déjà plus intime entre la figure centrale et l'ensemble de la composition. Par là, comme par les effets d'incendie, Dulle Griet constitue comme une préparation au superbe *Triomphé de la Mort* du Prado.

Le coloris montre une plus grande prédominance des tons chauds et brunâtres que dans la plupart des œuvres du maître.

Un dessin de ce tableau, rehaussé d'aquarelle se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Dusseldorff. Il est difficile de dire s'il a servi de projet pour le tableau ou bien s'il en est la reproduction. En tous cas, il paraît bien être de la main de Bruegel, et la première hypothèse nous semble la plus probable, vu que nous avons pour le *Proverbe du Dénicheur* (n° A. 20) un autre exemple de l'habitude qu'avait Bruegel, de dessiner soigneusement ses compositions sur papier avant de les peindre.

(Voyez nos reproductions).

A. 9. — L'ADORATION DES MAGES.

Signé : BRVEGEL · M · D · LXIIII ·

Bois. H. 109. L. 82 1/2 cm.

Vienne. M. Georg Roth.

Provenance. — L'origine de ce tableau nous est inconnue. D'après ce qu'on nous a assuré à Vienne, il aurait jadis, lui aussi, fait partie des collections impériales, mais nous ignorons sur quel fondement repose cette assertion.

Sujet. — Comme ce sujet a été traité plusieurs fois par Bruegel, nous en parlerons à propos de la grande Adoration des Mages de la collection Fétis, qui est, sans doute, plus ancienne.

(Cf. ci-dessus p. 128).

Composition. — A ce point de vue, le tableau appartenant à M. Roth, présente plusieurs particularités assez rares dans l'œuvre de Bruegel : la première est sa disposition *en hauteur ;* ensuite, la concentration de la composition, sans épisodes *à côté ;* la réduction du nombre des personnages, et leurs dimensions relatives plus grandes par conséquent. C'est la première fois que nous rencontrons cette tendance à l'unité d'action, ailleurs que dans les petits proverbes. Nous la retrouverons plus accentuée dans la *Femme Adultère*, dans la *Mort de la Vierge*, même dans la *Résurrection*, puis finalement dans les drames purement humains. Chez Bruegel l'artiste prend le pas sur l'illustrateur didactique.

(Voir notre reproduction).

1565

A. 10. — LE MISANTHROPE. (La Perfidie du Monde).

Proverbe : « Om dat de werelt is soe ongetru
Daer om gha ic in den ru. »

Signé sur l'encadrement peint, dans l'écoinçon inférieur senestre :
BRVEGEL
1565 (1)

Peinture à la détrempe sur toile. H. 86. L. 85 cm.

Naples. Museo Nazionale, N° Inv. 84. 486.

PROVENANCE : Inconnue.

SUJET. — Bien que Bruegel ait lui-même inscrit sur ce tableau le texte (2) du proverbe qu'il illustre, le sujet n'a guère été compris. Les uns ont voulu y voir une satire contre les moines (remarquons que le personnage principal ne porte l'habit d'aucun ordre religieux, mais bien un vêtement de deuil, comme on en voit aux « pleurants » des tombeaux) ; d'autres en font un hypocrite ; l'administration du musée intitule ce tableau : « l'*Eresia* ».

Voici la traduction du proverbe : « Parce que le monde est si perfide — Pour cela je vais en [habits de] deuil ».

Nous avons donc devant nous un homme qui porte le deuil de sa confiance dans le monde : un désabusé, un misanthrope.

Bruegel nous présente d'ailleurs la misanthropie comme justifiée. Il montre d'une façon naïvement littérale les deux termes du proverbe. L'homme en deuil, les chausse-trapes, dont son chemin est hérissé, l'incendie à l'horizon ne lui suffisent pas : il matérialise le « monde » lui-même sous la forme d'un coupeur de bourse. Sa mise en scène s'attache à la lettre plutôt qu'au sens du proverbe, car on pourrait objecter qu'ainsi le deuillant ne se chagrine pas parce que le monde le vole, puisqu'il n'en sait rien ; mais qu'au contraire le monde peut le voler parce qu'il ne fait pas attention à lui.

COMPOSITION. — La mise en page de ce tableau trahit l'habitude qu'avait Bruegel de peindre les proverbes sur des rondelles de bois Comme la toile ne se prête guère à cette forme, il a recours au faux-cadre et nous présente le sujet comme s'il était vu par une ouverture circulaire dans un pan opaque, peint d'un ton grisâtre uni.

Parmi la série des proverbes de forme ronde, celui-ci est incontestablement le plus beau. La figure du misanthrope, drapée dans son man-

(1) Nous donnons la date telle qu'elle a été lue récemment par M. P. Buschmann Jr. qui a bien voulu nous communiquer son fac-simile. M. Axel Romdahl donne 1563, et M. René van Bastelaer, d'après les renseignements fournis par l'un des conservateurs du musée, 1568. N'ayant pas fait attention à ce détail à l'époque déjà lointaine où nous visitâmes le musée de Naples, nous nous bornons à mentionner les diverses lectures tout en faisant remarquer que 1563 ne paraît guère conciliable avec le style de l'œuvre qui indique les dernières années de la vie de Bruegel; cependant 1565 nous paraît admissible si le dessin des Dénicheurs est de 1564, et celui des Aveugles de Naples, de 1566. On remarquera que la date est écrite en chiffres arabes comme dans le tableau suivant.

(2) Faisons observer que Bruegel écrit *ru*, *ongetru*, au lieu de l'orthographe ordinaire : *rouw*, *ongetrouw*. Ces formes insolites n'appartiennent pas aux dialectes brabançons, ni de Bruxelles, ni d'Anvers. L'*u* représente vraisemblablement le son *ou* et l'idiôme est mosan, sans doute celui des environs de Brée, d'où le peintre était originaire.

teau noir-bleu, est une des plus saisissantes et des plus plastiques créations du maître, et le paysage, une lande désolée de la Campine, concourt à l'impression. On peut d'autant plus regretter le personnage artificiel du « monde », empêtré dans ses attributs allégoriques. Combien, s'il avait été omis, l'œuvre eût gagné en beauté et en profondeur. Cette fois encore l'ingéniosité littéraire l'a emporté chez Bruegel sur le sens esthétique : la pensée verbale a fait tort à l'imagination visuelle et à l'émotion humaine.

(Cf. ci-dessus pp. 139, 140.)

Copies. — La même composition se retrouve avec variante dans un dessin de la collection de M. Jean Masson, à Amiens (voir ci-dessus p. 103) original de la gravure de J. H. Wiericx (Alv. 1547).

Il en existe aussi des copies peintes par Peeter II, notamment dans la suite de sept proverbes, qui appartient à M. Ch. L. Cardon, à Bruxelles. Le paysage y est différent.

(Voir notre reproduction).

1566

A. 11. — LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM (Le Payement de la Dîme).

Signé : BRVEGEL 1566.

Bois. H. 113. L. 163 cm.

Bruxelles. Musée Ancien de Peinture et de Sculpture.

Provenance. — Inconnue : le grand nombre des copies d'après ce tableau, par Peeter II, ne permet pas de reconnaître l'original dans les mentions des anciens catalogues.

Le tableau a été acquis par le Musée de Bruxelles en 1902, à la vente de la collection Huybrechts, d'Anvers. Il faisait partie, auparavant, de la collection van Colen de Bouchout, aussi à Anvers.

Nota. — On remarquera la date écrite en chiffres arabes comme dans le Misanthrope, alors que, à partir de 1562, Bruegel datait régulièrement en chiffres romains.

Sujet. — C'est à tort que, dans la nouvelle édition de son catalogue du Musée de Bruxelles M. A. J. Wauters émet l'opinion que le sujet central représente la *Fuite en Egypte.* Le motif représenté est manifestement l'arrivée à Bethléem de Joseph et de Marie, en vue du recensement, comme le prouvent et l'absence de l'Enfant Jésus, et la présence du bœuf aux côtés de l'âne, avec lequel il partagera la crêche. Tout cela est conforme à la tradition telle que nous la trouvons dans les Mystères. De plus Joseph et Marie cheminent vers le lieu du recensement, au lieu de s'en éloigner. — Il ne peut donc être question d'identifier ce tableau avec



LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM (1564)
Musée Ancien de Peinture et de Sculpture, Bruxelles

Le dénombrement de Bethléem (1564)
Musée Ancien de Peinture et de Sculpture, Bruxelles



la *Fuite en Egypte* que possédait le cardinal de Granvelle. Cette dernière était du reste beaucoup plus petite. C'était un paysage, haut de 1 pied 4 pouces, et large de 1 pied 13 1/2 pouces.

Dans ce tableau la préoccupation du paysage domine. Bruegel s'est surtout attaché à peindre un village sous la neige, avec de multiples épisodes de la vie hivernale. C'est le seul des effets de neige de Bruegel qui soit daté. D'étroites analogies de style nous portent à grouper ensemble avec ce tableau le *Massacre des Innocents*, de Vienne, une petite *Adoration des Mages*, et la remarquable composition du *Village pillé;* ces deux dernières connues seulement par des copies.

COPIES. — De la main ou de l'atelier de Peeter II :

Bruxelles, Musée, N° 81. (Acquis de M. A. Willems 1880).
Signé : P. BRVEGHEL. 1610.
Bois. H. 120. L. 164 cm.
» M. François Empain. (Prov. : Buéso, Bruxelles).

Anvers, Musée, N° 776. (Prov. : Vente de Ponthière, etc. Bruxelles, Fievez, 1897)
Signé : P. BRVEGHEL.
» Gal. de feu le Chev. Mayer van den Bergh.

Lille, Musée, N° 121. (Don de M. Ch. Crespel-Tilloy 1874).
Toile. H. 112. L. 163 cm.

Caen, Musée, (cité par M. A. J. Wauters).

(Voir notre reproduction).

1567

A. 12. — LA CONVERSION DE SAINT PAUL (Le Chemin de Damas).
Signé : (entre deux lignes) · BRVEGEL · M · D · LXVii ·
Bois H. 108 L. 156 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 714.

PROVENANCE. — Collection de l'empereur Rodolphe II. Tableau cité par Carel van Mander : «..... *bij den Keyser...., voorts een Bekeeringhe Pauli, met zeer aerdige clippen* » (Trad. litt.: .... chez l'Empereur...., ensuite une Conversion de saint Paul, avec de fort curieux rochers).

A l'époque des inventaires de Prague (1621 et 1648), la Conversion de saint Paul ne se trouvait pas au palais, c'est pourquoi elle échappa au pillage. Peut être était-elle alors à Vienne.

Plus tard, au contraire, elle entra au palais du Hradschin, car elle y est mentionnée dans l'inventaire du 8 avril 1718 : « *Briegel : Pauli bekherung* » (n° 306), — et dans celui du 5 octobre 1737 : « *Pauli bekehrung* » (Dimensions, cadre compris : H. 2 El, 2 zoll × L. 2 El, 21 zoll) — Bois, original de « *Brügl* » — (n° 382).

Transportée ensuite à Vienne, et exposée au Belvédère, elle fit un nouveau voyage à Prague, pour rentrer définitivement au Musée impérial de Vienne, dans le courant du XIXe siècle.

Composition. — La Conversion de saint Paul, c'est-à-dire la chute de Saul sur le chemin de Damas, est un sujet qui a été traité tantôt dans le style du tableau d'histoire religieuse, tantôt dans celui du paysage étoffé. Dans l'œuvre de Bruegel, les deux genres tendent à se confondre. Elle se rapproche du genre historique, par l'abondance de l'élément humain, et la dimension relative des figures d'avant-plan. Elle appartient pourtant surtout au genre paysage, non seulement à cause de l'importance donnée au site montagneux, mais encore par l'éloignement et la petite échelle de l'épisode principal.

Au point de vue du paysage, si grandement typé, le chemin de Damas est une de ces œuvres qui justifient ce mot pittoresque de Carel van Mander, que Bruegel, lors de son voyage dans le midi, avait avalé les Alpes, et après son retour, les « vomissait » sur ses tableaux.

(Voir notre reproduction).

A. 13. — LE PAYS DE COCAGNE.

Proverbe : « Het Luilekkerland ».

Signé : MDLXVII
BRVEGEL

Bois H. 50. L. 77 cm.

Berlin. Collection de M. Richard von Kaufmann.

Provenance. — Non mentionné par Carel van Mander, le *Pays de Cocagne* a fait partie de la galerie du palais impérial de Prague.

En effet, dans l'inventaire de 1621, il est cité en ces termes (fol. 34 b. dans la première galerie, contre le banc, sur le sol) : « *Drey schlaffende Pauern im Schlaraffenlandt, von dem alten Prügel* » (Trois paysans endormis, au Pays de Cocagne, par le vieux Bruegel).

Lors de l'inventaire de 1647-48 (à Skokloster) le tableau avait été transporté dans la seconde galerie (n° 226 éd. Dudik) « *Drei schlaffende Pauern.* »

Enlevé par les Suédois lors du pillage de Prague en 1648, il ne paraît pas être resté dans la collection de la reine Christine. Nous perdons ses traces jusqu'à notre époque. Il se trouvait en France, dans une collection particulière, lorsque, en 1901, il fut acquis par M. R. v. Kaufmann.

Sujet. — Bruegel, une fois de plus, puise son sujet dans le folk-lore, et illustre une locution proverbiale. « Luilekkerland » est le sujet d'un conte populaire dont les divers éléments sont représentés ici (Voir ci-dessus p. 134).

Sur l'allusion possible aux utopies des révoltés voir p. 135 et Marcus van Vaernewyck.

Composition. — On remarquera la hardiesse de la présentation des personnages, vus de haut en bas.

Le tableau a été gravé sous le titre : *Het luylekkerlandt*, par P. a Merica (P. vander Heyden) pour Hier. Cock.

(Voir notre reproduction).

LA CONVERSION DE SAINT PAUL (Le chemin de Damas) 1567

Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne



1568

A. 14. — LES CULS-DE-JATTE (Proverbe ?).
Signé : · BRVEGEL · M · D · LXVIII ·
Bois. H. 17. L. 21 cm.

Paris. Musée du Louvre.

PROVENANCE. — Quoique non mentionné d'une manière reconnaissable dans les catalogues de la première moitié du XVIIe siècle, ce tableau semble pourtant avoir fait partie des collections enlevées à Prague par les Suédois. Il paraît du moins être cité comme tel dans l'inventaire des tableaux de la reine Christine de Suède, dressé en 1652 par le marquis du Fresne : « *de Prague* .... 370 *ditto, représentant des gens estropiez* ».

Le nom du peintre n'est pas mentionné, mais il nous semble vraisemblable néanmoins qu'il s'agit du tableau de Bruegel.

Au XIXe siècle nous le trouvons entre les mains de l'éminent critique d'art Paul Mantz, qui en fit don au Musée du Louvre.

SUJET. — Le sujet n'est pas facile à interpréter. Il s'agit probablement encore de l'illustration d'un proverbe, mais lequel ? — Peut-on penser au mot « *gueux* » et Bruegel a-t-il voulu faire allusion aux événements politiques du jour ? — Sur ce point, voyez ci-dessus pp. 135-138.

On remarquera les queues de blaireaux ou de renards, que portent ces mendiants estropiés. Les mêmes ornements inexpliqués se rencontrent déjà dans le Combat entre Carnaval et Carême, daté de 1559; on ne peut donc y voir une allusion aux queues de renard promenées par les adversaires du cardinal de Granvelle, puisque cet épisode est d'une date plus récente. Il y a lieu de croire qu'il s'agit d'attributs réellement portés alors par une certaine classe de mendiants estropiés. Nous ignorons la raison d'être de cet usage bizarre.

COMPOSITION ET EXÉCUTION. — On remarquera dans ce tableautin la facilité du groupement malgré le caractère anormal des individus. Cette aisance de la composition va de pair avec la liberté et l'esprit de la facture.

Un progrès analogue se remarque sous le rapport de l'éclairage. Toutes les parties de la scène sont enveloppées dans une même lumière fort homogène. C'est une des caractéristiques les plus frappantes des dernières œuvres de Bruegel, comparées aux premières.

(Voir notre reproduction).

A. 15. — LA PARABOLE DES AVEUGLES.
Signé : · BRVEGEL · M · D · LXVIII ·
Peinture à la détrempe sur toile.
H. 86 (alias 84 1/2). L. 154 (alias 152 1/2) cm.

Naples. Museo Nazionale, N° d'inv. 84.490.

PROVENANCE. — Inconnue.

SUJET. — La Parabole des Aveugles (Math. XV, 14) avait, depuis Bosch fourni un thème aux interprétations des peintres et des graveurs. Conformément au texte évangélique, Bosch n'avait mis en scène que deux aveugles, l'un entraînant l'autre dans la fosse. Le guide était un joueur de vielle, et ce détail se retrouve dans les deux versions de Bruegel, soulignant la filiation. Le thème fut élargi par *Cornelis Metsys*, qui, le premier croyons-nous, forma une chaîne de plusieurs personnages; chez lui les aveugles sont au nombre de quatre, et vont de dextre à senestre, comme chez Bosch, et dans toutes les autres représentations.

D'après M. Henri Hymans, dans son article sur Pierre a Merica, la gravure signée « *Hans Bol inventor, Pieter Verheyden fecit* », daterait de 1551 ; elle serait donc d'un *Hans Bol* le vieux, oncle du célèbre paysagiste, et antérieure aux Aveugles de Bruegel. On y voit trois aveugles, dont le dernier porte son enfant sur le dos. — Nous ne parlerons pas ici des versions plus récentes.

Bruegel lui-même traita une première fois le sujet, dans un de ses proverbes en rond. Cette composition nous est connue par des copies de Peeter II (une dans la suite des sept proverbes de la coll. de M. Ch. L. Cardon, à Bruxelles ; une autre vendue à Bruxelles (Le Roy) en 1906. Elle ne se compose que de deux figures comme celle de Bosch, et a été gravée par H. Wiericx, dans sa suite de douze proverbes.

Le dessin daté de 1562 est d'un sens plus obscur. On y voit un aveugle conduit par un autre, plus une femme aveugle qui marche seule à l'aide d'un bâton. Il n'y a point de chute.

Peut-être cette composition fut elle aussi peinte, et est-ce elle que nous retrouvons dans la collection de Granvelle en 1607 (nº 166) et dont nous reparlerons à ce propos. Le format (1 pied 12 1/2 pouces de haut sur 2 pieds 4 pouces de large, cadre compris) ne permet en effet de confondre ce tableau ni avec celui de Naples, ni avec le proverbe en rond.

Quoiqu'il en soit, la donnée est identique à celle des *Aveugles se menant l'un l'autre, suivis d'une femme aveugle*, cédés à Philippe II par les héritiers de Ph. de Guevara, comme œuvre de Jheronimus Bosch.

D'après M. Emile Michel (Les Brueghel — Paris 1892) il se serait trouvé alors, dans la collection de M. George Salting, à Londres, un dessin de la composition de Naples, daté : 1566. Nous ignorons ce qu'est devenu cet important document.

COMPOSITION. — Le tableau des Aveugles de Naples est, peut-être, le plus haut chef-d'œuvre de Bruegel. M. Axel Romdahl a bien analysé la composition. Nous nous faisons un plaisir d'emprunter ici quelques-unes de ses remarques. Des six aveugles, mis en scène par Bruegel, et qui se tiennent l'un l'autre, à la file, tantôt par leurs bâtons, tantôt en posant la main sur l'épaule du voisin, le premier est tombé en arrière dans le ruisseau profond, entraînant le second, déjà précipité en avant.

Toute la chaîne forme une large bande diagonale traversant le tableau de dextre à senestre. Cette ligne oblique descendante est volontairement accentuée par les directions et l'élévation des toits, au coin supérieur dextre, et par une cassure du terrain dans le coin inférieur du même côté. Cette ligne dominante inflexible exprime bien l'esprit de fatalité qui plane sur l'œuvre, tandis qu'elle est contrebalancée par le contraste avec les calmes directions horizontales d'un paysage idyllique, fort harmonieusement pondéré, où l'on voit une vache se désaltérer tranquillement à la rivière, dans laquelle les aveugles vont périr. La tragédie humaine se déroule dans le cadre d'une nature paisiblement souriante. C'est bien, en effet, une admirable et profonde tragédie que Bruegel a écrite : chaque personnage est puissamment individualisé, avec une telle acuité de réalisme, que des médecins ont pu diagnostiquer exactement la nature des cécités différentes. Chacun exprime à sa manière propre la tension anxieuse d'une douloureuse incertitude. Mais, par la multiplication des cas, et la simplicité rigide de leur ordonnance générale, l'importance des différences personnelles, si accusées qu'elles soient, se subordonne à la direction collective. Le maître a merveilleusement exprimé leur égale et inconsciente soumission à la fatalité qui les entraîne à leur perte. Par là, le drame acquiert une signification profondément et universellement humaine, dont la puissance émotive retentit jusqu'en nous. Elle retentit surtout à l'heure présente, où l'affolement des directions morales, l'obscurcissement, dans les consciences, des phares religieux, les multiples effondrements du terrain social et politique ont plongé les âmes contemporaines en un si sombre désarroi, qu'elles vibrent à l'unisson des angoisses des aveugles. Les doctrines d'une philosophie pessimiste leur ont montré les volontés raisonnées des hommes, soumises aux entraînements de l'insondable Inconscient, et voici qu'elles reconnaissent dans l'œuvre du vieux Bruegel leur propre peinture. Elles aussi se sentent comme les membres peureux d'une collectivité solidaire, qui, par des imitations irréfléchies, lentement, descendent ensemble dans les ténèbres, vers les catastrophes ignorées, cachées dans l'avenir. Rien de surprenant que Bruegel ait inspiré à Maeterlinck une de ses œuvres les plus poignantes.

Dans l'histoire de la peinture, la Parabole des Aveugles de Naples est du petit nombre des œuvres *définitives*. Le sujet y a reçu l'expression la plus haute dont il était susceptible. Après, ne peuvent plus venir que des imitations, les sources de la création sont taries. A ce titre M. Romdahl n'a point exagéré, en rapprochant le chef-d'œuvre de Bruegel, de la Cène de Léonard de Vinci.

Coloris et facture. — En adoptant pour cette œuvre grandiose le procédé de la détrempe, Bruegel n'a pas obéi à un caprice accidentel. Les tons mats de cette peinture contribuent à son aspect de fresque monumentale. La gamme choisie est à la fois sévèrement contenue, et de la plus raffinée richesse de nuances. Les diverses qualités de gris y dominent, ajoutant ainsi à l'impression austère et grave de l'ensemble. Ce

n'est d'ailleurs pas ici seulement que Bruegel marque, au cours de sa carrière, une évolution du coloris, qui va des fanfares du début, dominées par les notes éclatantes des vermillons, vers des harmonies à la fois moins contrastées et plus subtiles.

Quant aux particularités de la facture, M. Buschmann, qui a vu l'original plus récemment que nous, signale l'usage fréquent de fines hâchures au pinceau, semblables à des traits de graveur, pour accentuer les clairs et les ombres des draperies, hâchures qu'on retrouve, en tons laqueux, dans les chairs.

L'état de conservation laisse malheureusement à désirer, comme on peut le voir, même eu comparant la photographie avec celle de la copie du Louvre, (par exemple, la vache qui s'abreuve est presque effacée). Il est heureux que le tableau ait, de bonne heure, pris le chemin du midi, sans quoi nous aurions aujourd'hui à déplorer sa perte comme celle de presque toutes les peintures à la détrempe, jadis si abondantes, et qui n'ont pu résister à nos climats humides.

COPIE. — Le Louvre possède de la Parabole des Aveugles une bonne copie, qui paraît être de la main de Jan Bruegel. Celle-ci fut acquise à la vente du célèbre peintre belge, le baron Leys. Elle provenait de la collection d'un antiquaire gantois, Benoni Verelst.

(Voir notre reproduction).

A. 16. — LA PIE SUR LE GIBET. Paysage.

Signé : BRVEGEL. 1568. (en bas à senestre ; caractères d'un gris-bleuâtre).

Bois. H. 45,9. L. 50,8 cm.

Darmstadt. Grossherzogliches Museum.

PROVENANCE. — Carel van Mander le cite en ces termes : « *Hij liet zijn vrouwe in Testament een stuck met een Exter op de galg, meenende met d'Exter de clappige tongen, die hij de galgh toe eyghende....* » (Trad. litt. : Il laissa par testament à sa femme, une peinture avec une pie sur le gibet, signifiant par la pie les langues bavardes, qu'il vouait au gibet.)

Nous n'avons point trouvé trace du sort ultérieur du tableau, et ne savons quand ni comment il entra dans la collection grand-ducale de Hesse.

STYLE ET FACTURE. — Le site, sans doute souvenir du Tyrol, présente un avant-plan boisé. Plus loin à dextre on remarque, à travers la brume et la fumée qui s'élève des cheminées d'un village, un rocher escarpé dominé par un château fort, tandis qu'à senestre s'ouvre une large vallée aux lointains bleuâtres, où serpente une rivière.

La lumière vient de dextre, et, comme dans le *Portement de la Croix*, d'une façon encore plus marquée, les personnes qui viennent du village sont éclairées quelque peu à contre-jour, le soleil étant assez bas. L'impression de l'heure est bien rendue : on est évidemment à la tombée



LA VIEILLE PAYSANNE (Tête d'étude)

(Germanisches Nationalmuseum. Nurenberg).



du jour. L'unité de la lumière est réalisée ici de façon plus complète qu'en aucun autre paysage de Bruegel. Si l'on compare ce tableau, soit avec les *Jeux des enfants*, soit même avec le *Portement de la Croix*, on est frappé du progrès. A la place de l'addition de motifs isolés, ici l'unité domine : point de discontinuité entre les groupes, chaque objet a l'éclairage que détermine le lieu où il se trouve.

La facture est extrêmement soignée; les feuilles vertes et rosées sont traitées avec une préciosité de miniaturiste. Le coloris se distingue par des tons très-fins, tendres, vaporeux, parfois grisâtres. Dans les maisons, on voit de petits traits déliés exécutés à la pointe du pinceau.

Dans aucune autre de ses œuvres connues, Bruegel ne fait aussi clairement présager la direction que prendra le paysage sous la main de son fils Jan. On peut se demander si le fait que cette œuvre exceptionnelle est échue en legs à la veuve du maître, n'a pas contribué à diriger son fils vers la voie qu'il adopta. Rappelons en effet que Jan Brueghel commença son éducation de peintre au sein même de sa famille, guidé par sa grand' mère, Marie Bessemers, veuve de Peeter Coucke, laquelle peignait habilement à l'aquarelle.

(Voir notre reproduction).

ŒUVRES SANS DATES, SIGNÉES OU D'ATTRIBUTION INCONTESTÉE.

A. 17. — L'ADORATION DES MAGES.

Peinture à la détrempe sur toile, H. 112 L. 159 cm.

Bruxelles. Collection de M. Ed. Fétis.

Provenance. — Inconnue. Le tableau a été acquis par M. Fétis dans une vente publique à Bruxelles.

Composition. — Bruegel a traité plusieurs fois le même sujet. Deux seulement de ces compositions nous sont conservées en des peintures originales : nous avons parlé plus haut (nº A. 9) du tableau daté de 1564, qui appartient à M. G. Roth à Vienne ; dans celui-là le sujet, réduit à un petit nombre de personnages, marque une tendance à la simplification. L'Adoration de M. Fétis est manifestement plus ancienne : L'étable délabrée, couverte de chaume, plantée au centre de la composition, rappelle encore le chef-d'œuvre de Jheronimus Bosch, au musée du Prado, tandis que l'accumulation touffue des personnages, la multiplicité des épisodes, et l'horizon très relevé nous reportent à la période de 1556 à 1560.

Nous citerons plus loin, en traitant des copies, une troisième Epiphanie du même maître, connue par de nombreuses copies de la main de

Peeter II. Cette dernière, de petit format, avec effet de neige, et où le sujet principal est placé près du bord dextre du cadre, est à comparer au Dénombrement de Bethléem de 1556. C'est la plus récente.

Par contre nous croyons retrouver la trace d'une composition encore plus ancienne que celle de M. Fétis dans une œuvre de Jan Brueghel, dont il reste plusieurs répliques (Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum nº 908, datée 1598, sur cuivre ; — Anvers, Gal. Mayer van den Bergh, etc.) Il ne s'agit ici évidemment que d'une copie très libre, mais les types des personnages principaux, notamment le saint Joseph et l'homme qui lui parle à l'oreille sont sûrement empruntés au vieux Bruegel, et d'autre part la masure en ruines, les curieux aux attitudes félines qui se pressent dans l'embrasure de la porte, le roi nègre, jusque dans les détails de son costume, montrent l'imitation de Bosch, d'une façon bien plus dominante et plus directe que dans la tableau de M. Fétis. Nous en concluons que Jan Bruegel a suivi une œuvre perdue de son père, en déplaçant le centre de la composition (toute la partie à senestre de l'étable est traitée dans son style personnel) et en ajoutant plusieurs éléments, tel le garçon avec le grand chien, en premier plan, à dextre.

La comparaison du tableau de M. Fétis avec la copie à l'huile récemment entrée au Musée d'Anvers, montre que le premier a été diminué de plus de 20 cm. par en haut (ce qui lui a enlevé presque tout ciel), ainsi que de chaque côté, où plusieurs personnages ont été enlevés.

Il a d'ailleurs malheureusement beaucoup souffert de l'humidité. On sait que Bruegel a, comme beaucoup de nos maîtres du XV et du XVIe siècle peint autant à la détrempe qu'à l'huile, mais notre climat a été funeste à presque toutes ces peintures, et la toile de M. Fétis est la seule composition à la détrempe du maître qui ait échappé à la destruction, dans notre région. (Les *Aveugles* et le *Misanthrope* de Naples ont sans doute été de bonne heure portés dans un pays moins humide).

Malgré ses couleurs pâlies et ses traits effacés, l'œuvre qui nous occupe est des plus remarquable, et renferme encore des parties excellentes, tel le groupe de spectateurs placés près du bord senestre, et dont les têtes, très-caractérisées, sont mieux conservées que la photographie ne le ferait croire.

Copie. — Musée d'Anvers : Copie à l'huile, par une main inconnue H. 144 (135 1/2 cm. en décomptant une bande ajoutée après coup) L. 173 cm.

(Voir notre reproduction).

A. 18. — ÉTUDE POUR UNE « BATAILLE ENTRE LES GRAS ET LES MAIGRES ».

Bois. H. 24 1/2. L. 34 cm.

Copenhague. Den Kongelige Malerisamling. Nº 58 a.

Provenance. — Ce panneau appartenait déjà aux collections royales à Copenhague, au xviiie siècle : il est mentionné dans l'inventaire de la *Kunstkammer*, en 1775.



LE PROVERBE DES DÉNICHEURS D'OISEAUX :
« *Dije den nest weet dije weeten Dijen rooft dije heeten* »
Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne



Facture. — La peinture est largement et rapidement brossée avec des couleurs très délayées. Sa fluidité permet de voir, par transparence, les traits du dessin, qui est exécuté à la sanguine.

Sujet. — C'est une étude destinée, sans doute, à quelque composition empruntée au cycle inspiré par l'opposition du Gras et du Maigre. A ce cycle appartiennent les diverses représentations de la Joûte entre Carnaval et Carême, et surtout les deux compositions gravées : Cuisine grasse et Cuisine maigre dont les types offrent la plus grande analogie avec ceux du N° A. 18. Les gravures sont datées de 1563 mais l'orthographe de la signature : Brueghel (avec l'h) permet de croire que les originaux de Bruegel étaient antérieurs à 1559.

(Voir notre reproduction).

A. 19. — VIEILLE PAYSANNE. (Tête d'étude).
Bois. H. 22. L. 18 cm.
Nurenberg. Germanisches Nationalmuseum.

Provenance. — Se trouvait auparavant au château de Neuburg a. D.

Sujet. — Le type de la vieille paysanne offre de la ressemblance avec celui de « Dulle Griete ». Peut-être cette étude d'après nature a-t-elle servi au maître pour la figure en question ; dans ce cas notre étude devrait donc être datée de 1564 au plus tard.

(Voir notre reproduction).

A. 20. — LE PROVERBE DU DÉNICHEUR.
« Dije den nest weet dije weeten
Dijen rooft, dije heeten ».
Bois. H. 59. L. 68 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 718.

Provenance. — Nous trouvons dans l'inventaire de la collection de l'archiduc Léopold Guillaume (1659), sous le N° 34, la mention suivante : « *Ein Landschaft von Ohlfarb auf Holcz, warin ein Baur mit einem Prügel in der linckher* [sic] *Handt einen Jungen throhet, welcher auf einem Baum Vögl ausnimbt. — In einer schwartzen Ramen, die Höhe 2 Span 4 Finger, und die Braidte 4 Span 3 Finger. Original vom jungen* [sic] *Breugel* ».

Malgré l'inexactitude de la désignation de l'auteur, il est probable que le tableau ainsi décrit est identique au N° 718 du Musée de Vienne.

Celui-ci, au XVIIIe siècle, faisait partie de la Galerie du Belvédère (Catal. Mechel, 1783). Enlevé par les Français en 1809, il fut restitué en 1815.

Sujet. — Comme on le voit par les diverses mentions qui ont été faites de ce tableau, à commencer par la description de 1659, ci-dessus, le sujet a été généralement mal compris, comme si le paysan menaçait le

jeune dénicheur de son bâton. En réalité, le paysan montre du doigt, qu'il sait qu'il y a un nid dans l'arbre, et passe son chemin. Pendant ce temps, à son insu, un gamin enlève le nid.

Le proverbe flamand ainsi illustré signifie qu'agir vaut mieux que savoir : Celui qui sait où est le nid, a la connaissance; celui qui le ravit, a la possession.

Date probable. — Au Musée des Uffizi à Florence, se trouve un dessin de cette composition, daté, à ce qu'on assure, de 1564 (1). Le tableau n'est donc pas antérieur à cette date, mais il peut être un peu postérieur.

Une seconde fois Bruegel illustra le même proverbe, dans son dessin des Apiculteurs, daté de MDLXV...

Copie. — Nous ne connaissons qu'une copie, par Peeter II, dans la collection de M. Weber, à Hambourg.

(Voir notre reproduction).

A. 21. — LE TRIOMPHE DE LA MORT.

Bois. H. 117. L. 162 cm.

Madrid. Musée du Prado, N° 1221.

Provenance. — Cité par Carel van Mander, sans indication de propriétaire : « *Hy heeft oock gemaect .... een ander daer alle de remedien worden ghebruyckt teghen de doot.* » (Trad litt. : Il a fait aussi .... un autre [tableau] où tous les moyens sont mis en œuvre contre la mort.)

En 1827, ce tableau fut tiré du palais de S. Ildefonse et transféré au Musée de Prado.

Sujet et composition. — Le Triomphe de la Mort, sujet étroitement apparenté aux danses macabres, est d'ancienne tradition en peinture. Bornons nous à rappeler la célèbre et mystérieuse peinture murale de Palerme, où, comme ici, la mort armée de sa faux chevauche au centre du tableau sur son coursier fantastique.

Parmi la série des vastes compositions encyclopédiques de Bruegel, le tableau du Prado occupe sans contredit la place la plus haute. Dans aucune autre, Bruegel n'a atteint pareille unité de conception et de composition, malgré l'innombrable multiplicité des épisodes. Il ne s'est pas borné ici, comme dans les *Jeux des Enfants*, par exemple, à juxtaposer dans le cadre du tableau tous les genres de mort qu'il a pu imaginer, mais, par les dispositions stratégiques de son armée de squelettes, il a su donner une impression d'ensemble, profondément tragique, de la fatalité de la mort.

En son genre, c'est le chef-d'œuvre de Bruegel.

(Cf. ci-dessus p. 126).

(1) Nous avons lu la date : 1560. D'autre part le souvenir que nous avons gardé de ce dessin ne nous permet pas d'affirmer son authenticité sans hésitation.

Date probable. — L'unité dramatique de cette œuvre, nous porte à la placer dernière au point de vue chronologique parmi les compositions polymythiques. Elle ne nous paraît cependant pas très éloignée de *Dulle Griet*, ce qui la ferait dater vers 1565 ou 1566.

Copies. — Vienne, Galerie Liechtenstein (par Peeter II, datée de 1597). — Un second exemplaire à Vienne, chez le comte de Brandis, en 1870, d'après M. H. Hymans. — Un troisième exemplaire, à Gratz, m'est inconnu. — Bruxelles, chez le Baron de Fierlant (quelques variantes, surtout dans les groupes qui forment les angles de l'avant-plan, indiquent le style et la main de David Vinkeboons).

(Voir notre reproduction).

A. 22. — LE MASSACRE DES INNOCENTS.
Signé : BRVEGEL.
Bois. H. 116 L. 160 cm.
Plus de 150 figures (15 cm.)
Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 710.

Provenance. — Collection de l'empereur Rodolphe II.

Décrit par Carel van Mander : « *Eenighe zijner besonderste wercken zijn althans bij den keyser, te weten,...... voort een kinder-doodinghe, daer veel wercklijcke dinghen zijn te sien, waer van ick elders hebbe verhaelt hoe dat daer een gansch gheslacht soecken te verbidden een Boerigh kindt, dat een der moordighe krijghs-luyden ghevat heeft om te dooden, den rouwe en t'versterven der Moeders, en ander werckinghen wel naegekomen wesende.* » (Trad. litt. : Certaines de ses principales œuvres sont à présent chez l'Empereur, à savoir..... ensuite, un *Massacre des Innocents*, où se voient beaucoup de traits réalistes, et dont j'ai raconté ailleurs, comment on y voit une famille entière chercher à sauver par ses supplications un enfant de paysans, qu'un des soldats meurtriers a saisi pour le mettre à mort ; aussi le deuil, le désespoir des mères, et d'autres épisodes bien rendus.)

Le Massacre des Innocents ne figure pas dans les inventaires de Prague, de la première moitié du XVII[e] siècle.

Au XVIII[e] siècle nous le retrouvons à Vienne, dans la « Geistliche Schatzkammer » où il est cité dans l'inventaire du 4 juillet 1748.

Il ne faut point confondre ce tableau, avec un autre de même sujet, et aussi de la main du Vieux Bruegel, qui faisait partie de la galerie de l'archiduc Leopold-Guillaume. L'inventaire de 1659 nous montre en effet que celui-ci était beaucoup plus petit.

Un troisième Massacre des Innocents, aussi dans un village couvert de neige, dont les dimensions sont différentes, ne nous est connu que par des copies de Peeter II, au Musée d'Anvers (H. 73 L. 104 cm.) Heleneborg (Université de Stockholm), Aix-la-Chapelle, etc. Les types et les formes de certaines figures rendent douteuse la paternité de Bruegel.

Sujet et composition. — Voy. ci-dessus pp. 128-129.

Date probable. — Le Massacre des Innocents semble avoir été peint comme pendant pour le *Dénombrement de Bethléem* (ci-dessus A. 11). Ce dernier est daté de 1566.

Copies. — De la main ou de l'atelier de Peeter II :

Musée de Bruxelles, n° 80 (acquis du colonel Rottiers en 1830) signé : P. Brveghel.
Bois. H. 120. L. 167 cm.

Hermannstadt, Musée Bruckenthal, n° 138 (d'après M. Romdahl).

St-Pétersbourg, un exemplaire offert en vente au Musée de l'Ermitage, en 1906.

Anvers, M. E. Grisar (communication de M. Pol de Mont).

Wurzbourg, Musée (d'après M. A. J. Wauters).

N. B. On cite fréquemment, à tort, comme copies du Massacre des Innocents, de Vienne, les copies d'après une autre composition dont l'original est perdu, et dont il a été question ci-dessus.

(Voir notre reproduction).

A. 23. — LA JOURNÉE SOMBRE. Paysage d'hiver (Janvier).
Bois H. 118 L. 163 cm.
Plus de 30 figures (22 cm,)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 711.

Provenance. — Ce tableau forme, avec les numéros A. 24, A. 25 et A. 26, ci-dessous, plus un tableau perdu, la série des *cinq* tableaux des saisons, mentionnés dans l'inventaire de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, en 1659 : (fol. 225) « Nr 582, 583, 584, 585 und 586. *Fünff grosse Stückh einer grossen, warin die Zeithen des Jahrs, von Ohlfarb auf Holcz. — Die Ramen alt, schwartz und zier verguldt, die Höhe 6 Span 4 Finger, und 8 1/2 Span braith. — Original vom alten Brögel* ».

Nous ne savons où ces tableaux passèrent ensuite. Ils n'étaient pas à la Stallburg, mais nous les retrouvons à la fin du XVIIIe siècle au Belvédère. Les nos A. 23 et A. 25 furent alors exposés dans les galeries et sont décrits dans le Catalogue de Mechel de 1783. Les nos A. 24 et A. 26 restèrent dans le dépôt du Belvédère.

En 1809 les deux premiers furent enlevés par les Français. Seul le n° A. 24 rentra dans les collections impériales en 1815.

Sujet. — On peut se demander si les cinq tableaux en questions représentaient en effet une suite des Saisons, dans laquelle l'hiver aurait figuré sous deux aspects différents, ou si nous n'avons pas affaire plutôt à une suite incomplète, des *Mois*, comme le pensent MM. Th. von Frimmel et Axel Romdahl ? La question est d'autant plus difficile à trancher qu'une des cinq pièces nous manque.

Quoiqu'il en soit, le tableau la *Journée sombre* représente certainement



PAYSAGE D'HIVER (JANVIER). LA JOURNÉE SOMBRE
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne).





Les chasseurs dans la neige. Paysage d'hiver (Février?)
(Kunsthistorisches Hofmuseum. Vienne)



une scène d'hiver, et non de printemps comme le dit le Catalogue de Vienne, au n° 711. M. Axel Rondahl y voit la représentation de Février, mais la tonalité foncée de tout le tableau, la lanterne que l'enfant tient à la main, font manifestement allusion aux jours les plus courts et les plus sombres de l'année. De plus, on est occupé à couper du bois à brûler, et des charriots chargés de provisions sont dételés dans le village. C'est donc bien le commencement de l'hiver. A première vue, on pourrait toutefois hésiter entre Janvier et Décembre, si un détail précis ne tranchait la question : l'enfant qui tient la lanterne porte autour de son bonnet une feuille de papier sur laquelle se voit un cercle fleuronné. C'est la couronne du *Roi de la fève*, bien connue par les nombreuses représentations de cette fête, chez Pieter Aertsen, Marten van Cleef, Jan Steen, etc.

Au XVI[e] siècle, les gaufres aussi font partie du menu traditionnel du jour de l'Epiphanie. C'est donc une scène du début de Janvier que nous avons sous les yeux.

Date probable : Il est fâcheux qu'aucun de ces admirables paysages ne soit daté. Réduits à juger d'après le style et l'exécution nous les rapporterions volontiers à la fin de la carrière du peintre, vers l'année 1567 où fut peint aussi l'admirable paysage de la Conversion de saint Paul. Dans l'hypothèse que Bruegel aurait eu l'intention de peindre une suite des Mois, sa mort, en 1569 expliquerait que la série fût demeurée incomplète, comme la suite gravée des saisons.

(Voir notre reproduction).

A. 24. — LES CHASSEURS DANS LA NEIGE. Paysage d'hiver (Février?)
Signé : Brvegel.
Bois H. 117 L. 162 cm.
Plus de 70 figures (30 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 713.

Provenance et date probable : Voyez ci-dessus n° A. 23.

Sujet : Que la saison représentée est l'hiver, il est superflu de le dire. Dans l'hypothèse d'une suite des Mois, il faudrait vraisemblablement y reconnaître *Février,* non seulement parce que Janvier est déjà figuré dans le numéro A. 23, mais encore parce qu'il était de tradition dans les calendriers des Livres d'Heures, de caractériser février par un paysage neigeux : voir, par exemple les Heures du Duc de Berry à Chantilly, le Bréviaire Grimani, etc.

On remarquera particulièrement, à l'avant-plan, l'admirable groupe des chiens de chasse et des chasseurs, profilés en silhouettes sombres sur la neige blanche. Les allures des chiens sont d'une vérité frappante.

(Voir notre reproduction).

A. 25. — LA FENAISON. Paysage d'Eté ? (Juin).

(La signature Bruegel est fausse).

Bois. H. 114. L. 158 cm.

Château de Raudnitz. Galerie de S. A. le Prince de Lobkowitz.

PROVENANCE. — Voyez ci-dessus A. 23.

Ce tableau était exposé au Belvédère et est décrit dans le catalogue de Mechel en 1783, p. 184, N° 54 : « *Eine Erndte in einer weiten, ebenen Gegend.* » Enlevé par les Français en 1809, il ne rentra pas dans les collections impériales.

Nous ne savons à quelle date il fut acquis par le Prince de Lobkowitz.

SUJET. — Cet admirable paysage, fort bien conservé, qui, jusqu'à ce jour, n'a été cité dans aucun des ouvrages consacrés à Bruegel, nous a été signalé par M. Gustav Glück et par M. Max Dvořak, professeur à l'Université de Vienne, à qui revient le mérite de la découverte.

La fenaison (et non la moisson, comme le dit Mechel) caractérise suffisamment, dans nos contrées, le Mois de Juin. S'il faut y voir, non un *Mois*, mais une *Saison*, est-ce le Printemps ou l'Eté ? — Juin est compté parmi les mois d'été dans la lettre de la gravure de l'Eté d'après Bruegel, gravée par P. van der Heyden, et éditée par H. Cock.

Dans ce cas, le tableau perdu aurait dû être le *Printemps* pour que toutes les saisons fussent figurées (1).

(Voir notre reproduction).

A. 26. — LA RENTRÉE DES TROUPEAUX. Paysage d'Automne. (Novembre).

Bois. H. 123. L. 159 cm.

6 figures (28 cm.) plus un grand nombre de petites à l'arrière-plan.

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 709.

Provenance et date comme ci-dessus, N° A. 23.

SUJET. — Les arbres totalement dépouillés de leurs feuilles, le vent froid contre lequel se protègent les bouviers, et le fait même de la rentrée des troupeaux, témoignent en faveur de Novembre.

Ce magnifique paysage, qui rappelle des sites de la route du Brenner, est un de ceux qui justifient la parole célèbre de Carel van Mander, que lors de son voyage en Italie, Bruegel avait avalé les Alpes, puis qu'après son retour dans sa patrie, il les avait vomies sur ses tableaux.

---

(1) Je dois pourtant signaler ici, non sans hésitation, une peinture entrevue dans une vente publique à Bruxelles, et que, malgré des démarches réitérées, je n'ai pu revoir depuis. Elle représentait à l'avant-plan la sieste des moissonneurs ; près d'eux des chevaux et au milieu de l'arrière-plan des bâtiments avec tour. Le tout pouvait représenter Juillet ou Août et était composé dans le style de Bruegel, mais ce n'était assurément qu'une copie ou plutôt une imitation par une main inconnue.



LA FENAISON. PAYSAGE D'ÉTÉ ? (Juin)
(Galerie du Prince de Lobkowitz, château de Raudnitz)





PAYSAGE D'AUTOMNE. LA RENTRÉE DES TROUPEAUX
(Kunsthistoriches Hofmuseum, Vienne)



Il présente de l'intérêt aussi en nous montrant Bruegel animalier, sous un jour curieux. Les bœufs et les chevaux sont assurément construits avec la plus naïve incorrection ; pourtant leurs attitudes, leurs mouvements significatifs, sont finement observés. Personne ne pourrait confondre ce troupeau qui rentre, avec un troupeau qui va à la pâture. Les ignorances anatomiques n'empêchent pas la justesse des allures, et l'impression d'ensemble est plus vraie que chez maints animaliers pédantesquement corrects quant aux formes.

(Voir notre reproduction).

A. 27. — REPAS DE NOCES.

Bois. H. 114. L. 163 cm.
Plus de 40 figures (72 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 717.

PROVENANCE. — Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, comme le prouve l'inventaire de 1659 : « N° 591. *Ein grosses Stückh von Ohlfarb auf Holcz, warin ein Bauren hochzeit, darbey ein Franciscaner münch neben den Richter siczt. — In einer zier verguldten Ramen, 6 Spann 6 Finger hoch, undt 8 Spann 7 Finger braidt. — Original von Brögel.* »

Cette description est trop précise pour laisser place au doute, quant à l'identité du tableau. On remarquera notamment le détail du moine franciscain (frère gris) assis à côté du bailli.

Au XVIIIe siècle nous le retrouvons au Belvédère, accompagné du N° A-28. Mechel, dans son catalogue de 1783 les considère comme pendants et les cite ensemble sous les Nos 65 et 66 (p. 185).

Les deux tableaux furent enlevés par les Français en 1809 et restitués en 1815.

SUJET ET COMPOSITION. — Dans la nombreuse série des Noces villageoises, peintes par Bruegel, ce tableau est le seul qui représente le Repas de noces. Ce sujet semble pourtant avoir été traité auparavant, notamment par le présumé *Frans Verbeeck*, de Malines (coll. du marquis de Salamanca, en Espagne), mais dans ces divers tableaux, la table du festin est placée parallèlement au bord inférieur du cadre, la mariée occupant le centre de la composition, tout comme dans la *Noce* gravée de Peeter van der Borcht, etc. De plus, le côté le plus voisin du spectateur est en général, plus ou moins dégarni de convives, disposition bien connue qui rappelle l'ordonnance des Cènes italiennes.

Bruegel, on l'a déja remarqué, aime a faire dominer dans sa composition une ligne oblique, qui lui donne plus de pittoresque et de mouvement. De là la disposition toute différente qu'il a adoptée.

DATE PROBABLE. — D'accord avec les autres auteurs qui se sont occupés de Bruegel, nous croyons que ses compositions à grandes figures appartiennent aux dernières années de sa vie, soit vers 1566-1569. Le *Repas de Noces* semble avoir eu pour pendant la *Danse de Paysans*, ci-dessous ; peut-être a-t-elle précédé cette dernière de peu de temps.

COPIES. — Gand, Musée des Beaux-Arts (S. XXXXVI). Copie réduite (70 × 105 cm.) par Peeter II. — Une autre semblable à Lucques, Galerie du marquis Mansi, n° 67.

(Voir notre reproduction).

A. 28. — DANSE DE PAYSANS.

Signé : BRVEGEL.
Bois. H. 114 L. 165 cm.
Plus de 30 figures (80 cm.)

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, N° 719.

PROVENANCE. — Quoiqu'il semble former le pendant du n° précédent, ce tableau ne figure point dans l'inventaire de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume. Il n'est point non plus mentionné dans les divers inventaires du château de Prague. C'est gratuitement et contre toute vraisemblance que les auteurs du Catalogue du Musée de Vienne l'identifient avec l'un des tableaux cités dans l'inventaire de Prague de 1621 : « *Ein pauerntanz vom jungen Prügl* ». Le titre peut convenir à un grand nombre de compositions de Bruegel. De plus l'auteur indiqué ici est le *jeune* Bruegel. Enfin, ce tableau a sans doute été enlevé par les Suédois en 1648, et c'est vraisemblablement lui que nous trouvons dans la collection de la reine Christine et qui figure dans l'inventaire dressé le 8 juin 1656 par le notaire Jacques Le Rousseau, des « meubles et hardes » de la reine de Suède confiés à la garde de « signor don Ferdinande de Yllan, resident de Sa dicte Majesté » à Anvers. Cet inventaire mentionne dans une caisse : « *Une peincture, dicas des villageois, copie de Breugel* » plus une autre « dicas de villageois » sans nom d'auteur, et « rompue à deux pièces » (1). Nous montrerons plus loin qu'aucun des Bruegel mentionnés dans les inventaires de Prague antérieurs au pillage, ne se trouve actuellement à Vienne, bien qu'on y conserve la plupart des œuvres du maître signalées par Carel van Mander comme appartenant à l'empereur Rodolphe II.

La première mention de la *Danse de Paysans*, date de la première moitié du XVIII[e] siècle. L'œuvre se trouvait alors à Vienne dans la « Weltliche Schatzkammer ». Il figure dans la liste des tableaux tirés de ce dépôt en 1748 pour entrer dans la galerie impériale, liste dressée par l'inspecteur Johann Martin Rausch : « *1 Stuckh worauf ein bauern Kirchtag vom alten Prigl* ».

On a vu au numéro précédent le sort ultérieur du tableau, associé avec le *Repas de Noces* depuis leur réunion dans le Belvédère.

COMPOSITION. — Nous voyons ici chez Bruegel le triomphe du peintre sur le folkloriste didactique. Bruegel ne veut plus y retracer tous les

---

(1) OLOF GRANBERG : *Om Kejsar Rudolf II:s konstkammare och dess svenska öden*. — Stockholm 1905. — Bilaga II, p. XLVI.



Le Repas de Noces
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne)





DANSE DE PAYSANS

Kunsthistorisches-Hofmuseum, Vienne)



épisodes d'une kermesse, mais seulement un de ceux-ci : la danse. Cette simplification du sujet a eu pour conséquence que désormais l'horizon a pu être abaissé au niveau des acteurs principaux. Les personnages pris individuellement ont acquis une importance inaccoutumée.

Malgré une erreur fâcheuse dans le dessin des jambes du danseur qui occupe le centre du premier plan, ce tableau est un des chefs-d'œuvre du maître.

(Voir notre reproduction).

ŒUVRES PEU CONNUES OU CONTESTÉES

Nous groupons ici quelques tableaux qui ne sont pas, comme les précédents, acceptés comme originaux par la grande majorité des critiques, soit que ceux-ci ne les aient point connus (1), soit que l'attribution ait été contestée.

A. 29. — BERGER FUYANT LE LOUP. (Le mauvais berger de l'Evangile).
Bois H. 77 L. 88 cm.
Philadelphie. Collection de M. John G. Johnson.

PROVENANCE. — Coll. Pallavicino-Grimaldi, vendue à Rome (Salle Sangiorgi) 29 nov. — 2 déc. 1899. D'après la Gazette de l'Hôtel Drouot, le tableau fut adjugé au prix de 1700 francs à M. Löwengard. Il passa ensuite chez M. Leo Nardus, à Paris, et de là chez le propriétaire actuel.

Peut-être pouvons-nous remonter plus loin dans le passé, et admettre que, comme tant d'autres œuvres du même maître, celle-ci a fait partie des collections impériales de Prague. En effet dans l'inventaire de Prague de 1621 (n° 830 de l'édition de M. H. Zimmermann) nous trouvons : « *Ein Schaafhirt, vom Peter Prügel, alten* ». Le tableau pendait dans la première galerie, au-dessus de la cimaise, et cet emplacement nous permet de l'identifier avec une mention de l'inventaire de 1647, aujourd'hui à Skokloster : « *Ein hürdt* » (n° 15 de l'édition Dudik) — Dans les mêmes inventaires nous trouvons un autre berger de Bruegel (ailleurs il est appelé messager) mais ce dernier tableau était peint à la détrempe et était donc différent de celui-ci.

---

(1) Nous avons cependant cité parmi les œuvres incontestées de Bruegel *La Fenaison*, du prince de Lobkowitz quoiqu'elle ait été découverte récemment par M. Dvořak, et ne figure dans aucun des ouvrages consacrés à Bruegel ; mais dans ce cas il s'agissait non seulement d'une œuvre incontestable, mais encore celle-ci fait partie d'un ensemble, dont trois autres pièces étaient bien connues. C'est cette dernière considération qui nous a surtout déterminés.

Comment et quand le Berger fuyant le loup passa en Italie, c'est ce que nous ne savons. Nous ne l'avons point retrouvé dans la collection de la reine Christine.

Sujet et composition. — Bruegel a illustré plusieurs fois le texte de l'Evangile relatif aux mauvais bergers. La belle compositiou de 1561, gravée par Galle, est la plus importante. Ici le thème est simplifié et met en scène seulement le texte : *malus autem pastor oves suas deserit.*

La disposition, qui montre le berger, au premier plan, courant dans la direction du spectateur, est fort originale. Le choix du site ajoute à l'impression. Renonçant aux accidents de terrain pittoresques, le peintre a placé la scène dans une lande campinoise qui s'étend, désolée et solitaire, jusqu'à l'horizon. A l'avant plan, l'orée d'un bois. Il faut croire que ce lieu avait frappé Bruegel comme suggestif de terreurs, car il y situera une autre scène de peur et d'angoisse, un de ses chefs-d'œuvre, perdu malheureusement : *Le couple villageois attaqué par des routiers*, que nous ne connaissons que par des copies (Heleneborg, etc.)

Le rapprochement que nous venons de faire ne se borne pas au paysage. Le style aussi est semblable. Les deux œuvres appartiennent à la fin de la carrière de Bruegel (vers 1566-1569) c'est à dire à la période qui nous a donné ses compositions les plus simplement dramatiques, et les plus profondément humaines.

Malgré son état de conservation médiocre (on peut voir même dans la photographie, que les terrains ont beaucoup souffert), c'est une œuvre capitale. Nous ne la connaissons malheureusement que par des reproductions. Elle nous frappa vivement dès la première fois que nous l'aperçûmes dans le catalogue de la vente Pallavicino-Grimaldi, et cette première impression fut pleinement confirmée par l'examen d'une bonne photographie. Aussi nous n'hésitons pas à regarder l'œuvre comme de la main de Bruegel.

M. A. J. Wauters, du Musée de Bruxelles, qui a vu le tableau, est du même avis.

(Voir notre reproduction).

A. 30. — TÊTE DE LANSQUENET.
Signé des Initiales : P. B.
Panneau rond. Diamètre 16 cm.

Montpellier. Musée Fabre.

Provenance. — Legs Bonnet-Mel 1864.

Sujet. — Nous savons, par l'inventaire de Rubens, que Bruegel peignit à plusieurs reprises des études de têtes sur de petits panneaux ronds. Celui-ci est le seul qui nous soit actuellement connu en original. Il est pourtant assez vraisemblable qu'il en subsiste d'autres. Par la nature même du sujet, ils ont pu facilement échapper à l'attention, comme celui qui nous occupe et qui n'a pas encore été cité dans un



TÊTE DE LANSQUENET
(Musée Fabre, Montpellier)



ouvrage sur Bruegel. M. Axel Romdahl, par exemple, l'ignore. Nous-même, n'ayant pas jusqu'à présent visité Montpellier, n'avons appris l'existence de cette Tête de lansquenet que grâce à M. Max Dvořak, qui nous l'a signalée, et nous a ainsi mis à même de publier ici une œuvre à peu près inconnue.

FACTURE. — Réduits à juger sur photographie, nous croyons pourtant pouvoir considérer la peinture comme originale. Il y a lieu surtout de comparer cette tête avec la tête d'un soudard fort semblable, qui figure dans l'*Adoration des Mages* de M. G. Roth, notamment pour la manière de traiter les yeux écarquillés, ainsi que les cheveux et la moustache. Cette manière de faire les cheveux se retrouve aussi dans l'*Étude pour une Bataille entre les Gras et les Maigres* de Copenhague, et ailleurs.

On remarquera la signature P. B. les caractères sont ceux dont Bruegel se sert habituellement. Mais nous ne connaissons pas d'autre peinture qui soit signée des seules initiales. Le fait s'explique d'ailleurs par les dimensions restreintes.

(Voir notre reproduction).

A. 31. — NOCE VILLAGEOISE, DANS UN INTÉRIEUR.

Bois. H. 80 L. 186 cm.

Philadelphie. Coll. John G. Johnson.

PROVENANCE. — Nous trouvons dans Carel van Mander le passage que voici : « *Daer zijn oock te sien twee doecken van waterverwe, bij den Const-liefdighen Heer Willem Jacobsz, bij de nieu kerk t'Amsterdam, wesende een Boeren Kermis, en Bruyloft, daer veel drollige bootsen in zijn te sien, en t'rechte wesen der Boeren : onder ander, daer sij de Bruyt begiften, is eenen ouden Boer hebbende t'buydelken aen den hals, en is doende met in zijn hand t'gheldt te passen, en zijn seer uytnemende stucken.* » (Trad. litt. : « Il y a aussi à voir deux toiles peintes à la détrempe, chez l'amateur d'art Monsieur Willem Jacobsz, près de la Nieuw-kerk, à Amsterdam ; ce sont une Kermesse et une Noce de paysans, où se voient beaucoup de mines et de postures comiques, et la vraie manière d'être des paysans : entre autres, là où ils font des présents à la mariée, il y a un vieux paysan, qui a la sacoche [pendue] au cou, et est occupé à compter, dans sa main, la juste somme ; ce sont de très excellents morceaux. »)

Le détail précis, noté par l'historien, du vieux paysan, avec la sacoche au cou, occupé à compter soigneusement l'argent qu'il veut donner, ne se rencontre dans aucune autre scène de noce connue, de Bruegel ; de plus il occupe ici le centre du tableau. Il n'est donc pas douteux que la composition décrite ci-dessus ne soit celle que nous montre le tableau de la collection Johnson.

Par contre le texte de Carel van Mander ne permettrait d'y voir qu'une copie et non l'original, puisque, d'après lui, les deux œuvres qu'il a

vues chez Willem Jacobsz, étaient peintes *à la détrempe sur toile*, tandis que le tableau de M. Johnson, est une peinture à *l'huile*, sur *panneau*. Ceci, joint à quelques particularités de facture, dont nous parlerons tantôt, nous a longtemps fait hésiter au sujet de la paternité de la peinture, et nous portait à y voir plutôt une copie ancienne, d'exécution exceptionnellement habile.

Depuis lors, notre opinion s'est modifiée à la suite de la comparaison avec un autre texte du XVIIe siècle, qui concerne le même tableau :

La Bibliothèque Royale de Bruxelles possède un inventaire manuscrit, avec prix marqués, des tableaux qui formaient le fonds de commerce du grand marchand anversois, *Diego Duarte*, en 1682. Nous y lisons, au f° 15 v° : « *Van den ouden Bruegel : Een boeren Bruyloft, vol figuren, olverf cost gl. 225. — Een boeren Kermis vol figuren, waterverf, beyde bynaer van een grootte, daer Karel Vermander in zyn schilderboeck mentie van maeckt kost gl. 255.* » (Trad. litt. : « Du Vieux Bruegel : Une Noce de paysans, remplie de figures, *peinture à l'huile*; prix Fl. 225. — Une Kermesse de paysans, remplie de figures, peinture à la détrempe, toutes les deux à peu près de même grandeur, dont Karel Vermander fait mention dans son Schilderboek; prix : Fl. 255 »).

Nous constatons donc que, chez Duarte, il y avait une Kermesse et une Noce, de même grandeur et provenance ; c'étaient celles-là même que Carel van Mander avait citées. Cependant, aux termes de l'inventaire, la Kermesse seule était peinte à la détrempe ; la Noce était peinte à l'huile. — Au sujet de cette dernière, il y a contradiction manifeste entre les deux témoignages.

Or, s'il n'est guère admissible que Duarte, dans un inventaire fait à loisir des tableaux dont il était propriétaire, ait pu se tromper sur la nature du procédé et de la matière, il est par contre très compréhensible que Carel van Mander, lors d'une visite chez un amateur, chez qui il a vu deux tableaux qui formaient pendants, se soit borné à constater le mode d'exécution de l'un des deux, ou bien que dans la suite il y ait eu confusion dans ses souvenirs ou dans ses notes.

Nous en concluons que le texte de Carel van Mander n'est point probant contre l'attribution au Vieux Bruegel du tableau de M. Johnson, et que rien n'empêche, par conséquent, d'admettre l'identité de celui-ci avec la Noce, vue par l'historien chez Willem Jacobsz avant 1604, Noce qui se trouvait en 1682 chez Diego Duarte.

Nous perdons ensuite la trace du tableau, qui ne reparaît qu'à la fin du XIXe siècle ; nous le retrouvons alors à Bruxelles dans la collection d'un M. Roeck, vendue chez Fiévez en 1892. Il fut acquis à cette vente par M. E. De Coninck, et était à ce moment défiguré par un vernis trouble et des repeints inutiles qui ont été enlevés depuis. De chez M. E. De Coninck, il entra dans la collection de M. Menke à Anvers, et en sortit avant la vente de cette collection, passant par différentes mains, notamment chez des marchands parisiens, avant d'être acquis en 1905 par M. Johnson.

Facture, composition et date probable. — Nous faisions allusion plus haut à des raisons intrinsèques, tirées de l'exécution même de l'œuvre, qui nous avaient d'abord fait douter de la paternité de celle-ci.

La peinture est exécutée par glacis, comme Bruegel le faisait couramment, mais la facture est plus laborieuse, plus appuyée, la caractérisation des types est moins vive, moins primesautière que dans les œuvres incontestées du maître. La femme qui danse à l'avant-plan a la tête attachée d'une façon impossible, et l'ensemble de cette figure est malheureux; d'autres incorrections sont à relever. De plus on remarquera les yeux petits et cernés assez sèchement; enfin, au point de vue du coloris, il faut noter la répétition de rouges vermillon éclatants qu'on ne voit pas, dominants comme ici, dans les tableaux de Vienne par exemple, où règnent plutôt les verts bleuâtres, les gris-lilas, les jaunes rompus, et autres tons plus austères et plus fins.

Ce seraient là de graves objections s'il fallait considérer le tableau comme contemporain des œuvres bien connues. Mais précisément celles-ci appartiennent toutes à l'époque de maturité : 1559-1569. L'obstacle disparaît si nous remarquons que la première moitié de la carrière de Bruegel, comme *peintre*, nous est actuellement inconnue, et que précisément le choix des types et le style de la composition du tableau Johnson nous reportent à cette période antérieure, celle d'*avant* 1558.

Les types du paysan qui compte ses écus et de l'homme qui met une pièce de monnaie dans le plateau de la mariée, tandis qu'une femme assise saisit sa bourse, se rapprochent de celui de l'homme qui remplit un puits, dans l'un des *Douze Proverbes* de la galerie Mayer van den Bergh (1558). L'homme debout près du bord senestre, et qui tient un broc à la main, présente dans son visage les mêmes défauts de construction que le magister de l'*Ane à l'école* (gravé en 1556). Les petits yeux cernés se voient également dans la suite de têtes de paysans et de paysannes gravées par Adriaen Brauwer et par I. C. Visscher.

La généralité des types est apparentée à ceux de la *Danse de Noces* gravée en 1558, et de la *Danse de la Mariée* de M. Spiridon à Paris, mais déjà cette dernière montre plus d'ampleur dans les formes. L'ordonnance des figures dans l'espace, l'horizon placé tout près du bord supérieur du tableau, se retrouvent dans les mêmes tableaux, mais aussi avec des progrès assez sensibles. Ici, malgré l'horizon élevé, les figures ne sont pas encore dessinées en perspective. Elles paraissent placées les unes *au-dessus* des autres, plutôt que derrière, parce que les conséquences du point de vue élevé ne leur sont pas appliquées. Précisément cette inconséquence dans la perspective se remarque dans d'autres compositions de 1556 et 1557. D'autre part l'intérieur, avec l'angle rentrant de la paroi du fond, est construit d'une manière semblable à ceux qui servent de cadre aux *Excisions de pierres de folie*, de 1556 et 1557, et à l'*Ane à l'école*, gravé en 1556.

Ajoutons que, pour autant qu'on puisse juger par des copies faites

par les fils de Brueghel, la répétition des rouges vermillon éclatants semble avoir été une particularité du coloris du maître dans sa jeunesse. Nous la trouvons notamment dans les copies peintes de la *Danse de Noces* de 1558. — Enfin les formes sont relativement minces et anguleuses.

Pour toutes ces raisons nous croyons que la peinture peut dater d'une époque voisine de 1556.

Copies. — Vienne, M. Alexander Tritsch.
Bruxelles, Vente Coster 4-6 avril 1907 (chez Le Roy).

L'une et l'autre de l'atelier de Peeter II.

La comparaison de ces copies avec le tableau de M. Johnson est instructive en ce qu'elle montre que, dans ce dernier, la position du bras et de la main de l'homme agenouillé près du bas de l'escalier, a été modifiée au moyen d'un repeint inspiré par un souci de décence.

(Voir notre reproduction).

A. 32. — LE VIN DE LA SAINT-MARTIN. Fragment.
Toile. H. 90. L. 72 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum (Réserve).

Provenance. — Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, inventaire de 1659 : N° 568, *Ein grosses Stuckh von Ohlfarb auf Leinwaeth, warin das Fösst desz heyl. Martins under den armen Leuthen ein Fasz Wein zur Almuessen gibt. — Auf einer schwarzen Ramen, hoch 8 Spann 1 Finger, unndt 14 Spann braith.* »

On remarquera que le nom du peintre n'est pas donné, chose rare dans cet inventaire.

La description s'accorde exactement avec la composition dont notre tableau n'est plus qu'un fragment, mais qui nous est conservée dans la gravure et dans la copie citées ci-dessous.

Nous ne savons à quelle époque eut lieu la mutilation. (Les dimensions indiquées dans l'inventaire susdit, étaient égales à H. 168 1/2 L. 291,2 cm. *cadre compris*).

Attribution. — M. Gustav Glück, qui le premier nous a montré ce fragment, le considère comme le reste de l'œuvre originale de Bruegel, et M. Axel Romdahl l'a publié comme tel. Cette attribution n'est point pourtant sans soulever des difficultés assez sérieuses.

D'abord l'état actuel laisse beaucoup à désirer ; la peinture a gravement souffert, et l'exécution n'est nulle part de la meilleure qualité de Bruegel, bien que son style y soit manifeste.

Ensuite il serait tout à fait exceptionnel dans son œuvre qu'il eût peint à l'huile sur toile; or déjà l'inventaire de 1659 constate cette particularité. Cette objection est grave. On peut pourtant y répondre qu'il est admissible que la peinture ait primitivement été exécutée à la détrempe, et que, dès la première moitié du XVIIe siècle, pour mieux la conserver,



LA FÊTE DE LA SAINT-MARTIN

(*Fragment*)

Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne

LA FÊTE DE LA SAINT-MARTIN

(*Fragment*)

(Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne)



on l'ait imbibée d'huile. Le coloris, en effet, rappelle plutôt l'aspect de la détrempe que celui de la peinture à l'huile, et il est difficile de voir actuellement si l'huile n'a pas été appliquée après coup.

On peut objecter encore que la paternité de l'œuvre devait déjà inspirer des doutes aux auteurs de l'inventaire de 1659 puisqu'ils ne se prononcent pas sur le nom de l'auteur.

De plus, nous savons qu'il existait dès avant 1613 un tableau analogue peint sur panneau. Ce fait, qu'on peut aussi invoquer à titre de présomption contre l'originalité du fragment de Vienne, nous est révélé par l'Inventaire des tableaux de Charles de Croy, duc d'Aerschot, au château de Beaumont en 1613 (1). Cet inventaire ne donne malheureusement pas les noms des peintres, mais le libellé suivant ne nous paraît pourtant pas équivoque. « n° 18. *Libéralité et feste de saint Martin, sur bois, même hauteur que le précédent* ». (Cette hauteur était d'environ 6 pieds. — Les mesures de cet inventaire sont prises négligemment, en pieds, et, suivant l'usage du temps, sans doute cadre compris). On pourrait prétendre qu'il s'agissait là vraisemblablement de l'original.

Enfin, la gravure que fit faire à Rome Abraham Breughel, attribue la peinture et l'invention de l'œuvre à Jan Brueghel, son grand-père. On ne peut tirer argument de cette assertion contre l'originalité du fragment de Vienne, car le style suffit à prouver que l'invention est en tous cas du vieux Peeter Bruegel et non de Jan. Il faut donc conclure qu'Abraham a ignoré le véritable auteur et a, selon toute vraisemblance, été induit en erreur par la signature qui figurait, peut-être avec date, sur une copie de la main de Jan, laquelle se trouvait sans doute alors à Rome.

Ceci peut aussi servir de réponse à l'objection précédente : La copie en question peut avoir été exécutée dès la fin du XVIe siècle, et être identique au tableau du château de Beaumont, en 1613.

Il résulte de ce qui précède, que les documents ne nous fournissent pas d'éléments de conviction décisifs, contre l'attribution du fragment de Vienne ; nous sommes réduits à juger d'après les caractères de la peinture, dont l'état de conservation contribue à obscurcir le témoignage.

Sans être arrivés à une conviction absolue, nous croyons pourtant devoir admettre le fragment parmi les œuvres originales.

Sujet et composition. — Il semble, d'après les anciens inventaires et catalogues, que Bruegel a pris plus d'une fois pour sujet saint Martin ; ainsi nous relevons dans le catalogue de la vente Pieter van Buytene à Delft, 29 oct. 1748, sous le n° 35, un tableau ou saint Martin donne la moitié de son manteau aux pauvres. H. 10 pouces L. 13 1/4 pouces, par P. Breugel (Hoet. t. II p. 227). Ce petit tableau représentait, semble-t-il, le seul motif du saint Martin partageant son manteau, répétition ou variante de l'épisode que nous trouvons aussi à Vienne. Ici les dimensions données prouvent qu'il ne s'agit point de la grande compo-

(1) Alexandre Pinchart : Archives des Arts, Sciences et Lettres 1860-1881 (T. I. pp. 158 ss).

sition, mais cet élément manque dans le catalogue de la vente du comte de Hogendorp à La Haye 27 juillet 1751 qui cite (n° 17) : un combat de mendiants dans un village, où saint-Martin donne la moitié de son manteau, œuvre capitale du « Boere Breugel » (Hoet. t. II p. 300). (1)

L'ordonnance de cette grande peinture a quelque chose d'hésitant : elle marque un compromis assez fâcheux entre deux types différents de composition. La composition polymythique, et celle qui vise à l'unité dramatique. Le personnage de S. Martin eut été à sa place au centre d'une de ces vastes synthèses synoptiques, comme les Vices, ou Dulle Griet, qui eût présenté autour de lui toutes les cérémonies, tous les usages relatifs à la fête de saint Martin, tels par exemple *les Feux*, etc. Mais ici Bruegel a pris un seul épisode : la distribution aux pauvres d'un foudre de vin. Il l'a traité avec une évidente recherche d'unité dramatique et plastique, malgré la multiplicité des acteurs. L'effet serait fort heureux s'il s'y était tenu, mais dès lors, à côté de cette unique scène réaliste, la présence du saint, sous sa forme iconographiquement consacrée, devenait un hors d'œuvre gênant, que l'auteur a d'ailleurs relégué dans un coin. Il y a con tradiction entre l'unité du drame et la présence du saint dont la fête est représentée.

(Cf. ci-dessus pp. 87-88 et pp. 14-15.)

Copies. — Une copie par une main inconnue, se trouvait dans le commerce, à Paris en 1905. — (Voir la reproduction). Elle mesure H. 150 L. 270 cm.

Elle est conforme à la gravure de N. Guérard, exécutée à Rome, laquelle porte l'indication *I. Bruegel inv. et pinx.* et une dédicace signée d'*Abraham Breugel :* « All M^{mo} et Eccell^{mo} Sig^{re} D. Gasparo Altieri, generale di Santa Chiesa. La risoluzione ch'io prendo Eccell^{mo} Principe di dare all' Immortalità l'Opera di S. Martino de Brugolo *mio Nonno*, ha per oggetto.... etc. »

La gravure est naturellement en contre-partie.

Un autre exemplaire à Monpellier, coll. Atger (d'après MM. Romdahl et Wessely). — C'est à tort que M. Axel Romdahl cite comme *copies* d'après Bruegel les deux tableaux de P. Balten à Anvers et à Amsterdam. Nous en parlerons plus loin.

(Voir nos reproductions).

A. 33. — MARINE.

Bois. H. 72 L. 98 cm.

Vienne. Kunsthistorisches Hofmuseum, n° 984.

Provenance. — Dépôt du Belvédère.

Attribution. — Anciennement attribuée au vieux P. Bruegel, le tableau fut ensuite donné à Joos de Momper. M. Th. v. Frimmel songeait

(1) La Pinacothèque de Munich renferme (n^{r} 703) un petit tableau sur cuivre (H. 20 cm., L. 30 cm), de la main de Jan Brueghel, dont la composition concorde avec cette description. — Serait-ce une copie plus ou moins libre d'après le tableau cité ?



MARINE

Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienne



à Jacob Grimmer. Récemment M. Axel Romdahl est retourné à la première attribution, et celle-ci a été acceptée aussi par M. Gustav Glück, dans la plus récente édition du catalogue.

L'interprétation de la forme et du mouvement des vagues est en effet tout à fait dans le style de Bruegel, ainsi que le ciel. Le grand poisson ou cétacé à la bouche béante rappelle celui de la gravure *L'Espérance* (1559).

D'autre part, la pâte, où les traits de la brosse sont assez épais pourrait faire hésiter, ainsi que le dessin des navires, moins volontaire et spirituel que dans les études bien connues. Nous croyons pourtant que les analogies positives l'emportent sur les indices contraires, et inclinons à considérer l'œuvre comme un original de Bruegel.

Sujet. — On peut se demander si le tableau représente une simple marine, ou s'il est étoffé de quelque sujet historique. La présence de la baleine à la bouche ouverte, vers le centre du tableau pourrait faire songer à l'épisode de Jonas, bien qu'on n'aperçoive point ce personnage.

Quoi qu'il en soit, la peinture ne peut être identique au « Paysage d'un Jonas » de l'inventaire de Granvelle, dont nous parlerons plus loin. Les dimensions s'y opposent.

(Voir notre reproduction).

A. 34. — DANSE DE LA MARIÉE.

Bois H. 120. L. 169 cm.

Paris. M. Spiridon.

Provenance. — Inconnue.

Sujet. — Parmi les diverses *Noces rustiques* du Maître, celle-ci est la seule où la mariée, reconnaissable à sa couronne, ayant délaissé la table où elle recevait les présents d'usage, prend, elle-même, part à la danse. C'est ce trait dinstinctif que nous soulignons par notre énoncé du titre du tableau.

Attribution. — L'œuvre considérable que nous reproduisons ici pour la première fois, a été ignorée des auteurs qui se sont occupés de Bruegel. Nous avons donc tout d'abord, à peser la valeur de l'attribution.

La composition nous était déjà connue par une copie soignée, de la main de Peeter II, laquelle nous avait été montrée par Dr Max Friedlaender, dans la réserve du Musée de Berlin (1). Le style du Vieux Bruegel y est tellement reconnaissable, tant dans le choix des types que

---

(1) Au xviie siècle, un propriétaire de cette copie, trouvant sans doute l'horizon trop relevé à son gré et la composition trop touffue, a eu la bizarre inspiration de faire agrandir la toile tout autour (mais surtout par en haut et sur les côtés), par un paysagiste de l'école de Jacques d'Artois. Ainsi augmentée, la toile mesure H. 148, L. 194 cm. — Mais la partie primitive n'a que H. 111. L. 160 cm., soit, dans chaque sens, 9 cm. de moins que le panneau de M. Spiridon.

dans les attitudes et dans la disposition des groupes, qu'on ne peut hésiter un instant à y reconnaître l'invention du maître (1).

Lorsque, quelque temps après, nous eûmes la bonne fortune de voir pour la première fois le tableau de M. Spiridon, ce fut dans des conditions d'éclairage fort défavorables. Cette première visite nous laissa perplexes : certaines particularités qui avaient vivement attiré nos regards, nous firent craindre que nous étions en présence d'une copie, de qualité tout à fait supérieure, comme celle des *Aveugles*, au Louvre. Depuis, l'étude comparative des photographies nous fit revenir de notre erreur, et un nouvel examen de l'original, dissipa les quelques appréhensions qui subsistaient encore.

Comme les mêmes faits pourraient porter d'autres personnes à hésiter comme nous dans leur jugement, nous allons les examiner isolément.

Tout d'abord, nos yeux s'étaient portés sur les arrière-plans : manifestement, ni les personnages, ni le feuillé des arbres, ne sont de la main de Bruegel et c'est cette constatation surtout qui nous avait fortement prévenus contre le tableau tout entier. Mais il suffit de comparer la reproduction de l'original avec celle de la copie fidèle de Berlin, pour s'apercevoir que, dans le premier tableau, tout l'ais supérieur du panneau, nettement délimité, a été complètement et arbitrairement, quoique avec habileté, renouvelé par un restaurateur du XIXe siècle. Aucun argument ne peut donc être tiré de cette partie contre l'originalité de l'ensemble.

Le même restaurateur, sans doute, a introduit ailleurs quelques autres modifications malencontreuses, telles que des repeints masquant les braguettes des culottes. Cette modernisation n'est que superficielle.

Plus importante au point de vue de la physionomie totale, est la constatation suivante : On sait par les tableaux authentiques de Vienne que Bruegel avait coutume de peindre les terrains herbus, en tons d'un vert-clair, sur lesquels les groupes de personnages se détachent en silhouettes accusées. Cette paticularité typique se retrouve dans la copie de Berlin, preuve que l'original de celle-ci la représentait aussi. Par contre, dans le tableau de Paris, les intervalles vides entre les groupes sont d'un ton vert-brunâtre foncé, qui, noyant les contours des figures, donne à l'ensemble du tableau un tout autre aspect, et relève d'ailleurs d'une conception esthétique différente, et plus moderne. — Nous avons pu nous assurer, à une seconde visite, par un nouvel examen, que ce ton foncé n'est point primitif, mais résulte de vernis brunâtres appliqués (à dessein, semble-t-il), plus épaissement sur ces parties, car le glacis foncé qu'ils constituent, est moins apparent sur les personnages voisins. Ici encore l'objection ne s'attache qu'à des modifications postérieures et qu'il serait facile d'enlever.

Reste une dernière cause d'hésitation, dont l'explication est de tout

(1) Une deuxième copie appartient à M. le général Fabritius, à St. Pétersbourg. N'en parlant que de souvenir, nous ne saurions dire si c'est une copie exacte.



DANSE DE LA MARIÉE
(Coll. de M. Spiridon, Paris)



autre nature : Dans les œuvres certaines de Bruegel, telles cellles de Vienne, on ne remarque guère, comme ici, la répétition de tons rouge-vermillon, qui dominent l'harmonie des couleurs, tandis qu'on retrouve cette particularité dans certaines copies. Cette fois, la raison doit être cherchée dans une évolution de l'esthétique de Bruegel, au point de vue du coloris. Comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, les œuvres certaines, invoquées comme termes de comparaison, datent toutes de la seconde moitié de sa carrière. Dans ses œuvres de jeunesse, il semble bien, au contraire, qu'il ait eu ce goût des vermillons rythmiquement répétés. Ceux-ci se voient précisément dans les copies exécutées d'après de telles œuvres. Nous avons déjà signalé la même particularité dans une œuvre de jeunesse originale : la *Noce villageoise* de la collection Johnson (A. 31). Enfin, nous la retrouvons chez les imitateurs contemporains de Bruegel. Nous ne pouvons donc rien en tirer contre l'attribution du tableau au maître, mais seulement en inférer une probabilité quant à sa date.

Date approximative. — Le tableau de M. Spiridon est fort important, tant par lui-même qu'au point de vue de l'histoire de l'œuvre de Bruegel. Non seulement par le retour rythmique de ses rouges écarlates, mais encore par ses types, ses attitudes, la distribution des figures dans l'espace, l'élévation de l'horizon, toute la structure du site et la mise en page, il se rapproche étroitement de la *Danse de Noces,* gravée en 1558, et connue par plusieurs copies, toutes de moindre format. Nous croyons qu'il date d'une époque très voisine, peut-être un peu plus récente. — L'une et l'autre eomposition marquent déjà un progrès sensible sur la *Noce villageoise* de la collection Johnson (A. 31) à laquelle nous avons cru devoir assigner une origine voisine de 1556 : désormais le dessin des figures est mis en harmonie avec l'élévation du point de vue choisi : elles sont vues d'en haut. En même temps, la compréhension des formes a gagné en volume et en ampleur. Certaines parties sont tout à fait excellentes, et montrent que Bruegel avait déjà, à cet égard, acquis sa pleine maîtrise.

(Voir notre reproduction.)

A. 34bis (?). — PAYSAN DANSANT.

Etude pour — ou copie d'après — la *Danse de la mariée.*

Peinture à la détrempe sur toile. H. 55. L. 43 cm.

La Haye. Monsieur M. M. van Valkenburg.

Provenance.— Collection du chevalier de Hoscheck de Mühlheim, à Prague. C'est par erreur que M. Axel Romdahl a, dans sa liste, cité deux fois cette peinture. D'après un renseignement que M. de Hoscheck a bien voulu nous donner, le tableau qui figurait auparavant dans sa collection, est identique à celui que possède actuellement M. van Valkenburg.

Attribution. — Le *Paysan dansant* est il bien une œuvre originale de Bruegel ? — Les critiques qui ont émis un avis à son sujet, se sont,

en majorité, prononcés pour l'affirmative. Nous aussi, lorsque nous vîmes le tableau à l'exposition de Dusseldorf, nous le prîmes pour un original. Il est vrai que nous ne connaissions pas alors la composition à laquelle se rapporte cette figure. Nous n'y reconnaissons d'ailleurs la facture d'aucun des copistes connus de Bruegel, et le fait même que la peinture est exécutée à la détrempe sur toile tend à fonder une présomption en sa faveur, car si nous possédons des copies peintes à l'huile d'après des originaux à la détrempe (tels les *Aveugles* du Louvre) par contre nous ne connaissons pas d'exemple du cas contraire.

Comme il a été dit ci-dessus, c'est dans la réserve du musée de Berlin que nous apprîmes à connaître, par une copie de Peeter II, la vaste composition dont l'un des personnages de l'avant-plan correspond exactement au *Paysan dansant*. Celui-ci doit-il être considéré comme une étude peinte par Bruegel en vue de son tableau, ou comme une copie d'après ce dernier ?

M. Max Friedlaender, qui avait appelé notre attention sur la coïncidence, se prononce pour la copie, et sa très-haute compétence donne un grand poids à son jugement. Nous avouons que notre croyance en reçut un premier choc : en outre d'arguments tirés de l'exécution, l'une des objections d'ordre général, soulevées par M. Friedlaender, est que l'attitude du paysan ne se justifie que liée à celle de la jeune femme avec laquelle il danse, et dont il saisit la robe. L'auteur n'a pu concevoir l'une des deux isolément, mais seulement le groupe qu'elles forment ensemble.

Nos doutes se sont aggravés, lorsque nous avons trouvé, à Paris, le tableau original de la *Danse de la Mariée*. En faisant l'analyse comparative, sur photographies, de la toile de M. van Valkenburg avec le tableau de M. Spiridon, et la copie de Berlin, nous avons eu la bonne fortune d'être assistés par un observateur des plus sagaces : M. Jean Delvin, qui, dans son remarquable cours d'histoire de l'Art, professé à l'académie de Gand, apporte cette sûreté d'appréciation esthétique que seule la pratique de l'art peut donner. Certaines remarques, faites par lui, ont singulièrement corroboré l'avis défavorable de M. Friedlaender : la peinture en question n'est point par elle-même un tableau ni une esquisse de composition. Elle est trop poussée pour être une simple recherche d'attitude ou de mouvement. Etant exactement conforme à l'un des personnages de la *Danse de la Mariée*, si ce n'en est la copie, ce devrait donc être une étude faite d'après nature, en vue du tableau. Or une telle étude, pour être utile, doit être plus détaillée, plus complète, plus précise que l'œuvre définitive. En peignant son tableau, le peintre peut ensuite simplifier, styliser. — Tel est le caractère des dessins d'après nature de Bruegel. Mais ici le travail est, au contraire, plus sommaire, plus indécis. Une telle peinture n'aurait pu servir de document. Même la copie de Berlin est plus complète à certains égards, par exemple, dans le dessin du pied droit, dans la répartition de la lumière et de l'ombre sur la jambe gauche.

Ces constatations paraissent devoir l'emporter sur les présomptions



Paysan dansant
(Coll. de Monsieur M. M. van Valkenburg, la Haye)



favorables énoncées plus haut. Toutefois nous ne voulons pas sans revoir la toile, trancher la question d'une façon catégorique. Pour prononcer un jugement en pleine connaissance de cause, il serait souhaitable qu'on pût quelque jour faire la comparaison directe avec le tableau de M. Spiridon.

(Voir notre reproduction).

Notre liste des tableaux originaux de Bruegel, n'a point, cela va sans dire, la prétention d'être définitivement complète. Sauf deux exceptions (nos A. 29 et A. 30) pour lesquelles l'étude de bonnes photographies nous a paru suffisamment concluante, nous n'avons cité que des œuvres que nous avons personnellement étudiées.

On ne s'étonnera donc pas de l'absence, dans notre énumération, de la *Prédication de St-Jean*, citée comme œuvre originale, par M. Axel Romdahl (n° 36 de sa liste) sur le témoignage de Dr Simon Meller. Ne connaissant point l'exemplaire en question, indiqué comme faisant partie d'une collection privée hongroise, et ignorant même où il se trouve, nous ne pouvons ni corroborer, ni contester l'attribution. On sait qu'il existe de cette composition de nombreuses copies par les fils du maître. Nous en parlerons plus loin (voir C. 11).

Les mêmes règles de prudence nous ont interdit de faire figurer dans notre catalogue une curieuse *Excision de pierres de folie*, que Dr. Max Friedlaender a bien voulu nous signaler comme se trouvant, elle aussi, dans une collection privée, en Hongrie. Lui-même ne la connaît malheureusement que par une photographie d'amateur, qu'il a eu l'obligeance de nous communiquer, mais qui est tout à fait insuffisante pour nous permettre de juger de l'exécution La composition nous était connue par d'autres exemplaires, copies d'après Bruegel, qui se trouvent au Musée de St-Omer et chez le Dr P. de Molènes, à Paris, et par une répétition avec variantes, gravée avec la date 1557. Comme le tableau en question porte la signature de l'auteur sous une forme insolite, avec la date 1556 qui s'accorde bien avec son style, il est fort possible que ce soit l'original. Nous reparlerons de la composition à propos des copies (C. 3 et C. 4).

C'est précisément parmi les œuvres de jeunesse, qu'il y a le plus de chances que quelqu'une se retrouve encore. Le style moins développé expliquerait qu'elle fût restée méconnue. Cela serait vraisemblable surtout pour des paysages dans le genre des premières gravures d'après Bruegel. Il est probable aussi que parmi le grand nombre de proverbes en rond, étiquetés sous le nom du maître, et qui généralement sortent de l'atelier de Peeter II, se soit égarée quelque œuvre originale, et il est non moins admissible que quelque tête d'étude, comme la *Vieille paysanne* de Nuremberg (1), ou l'un de ces « petits visages en rond » dans le genre

(1) La « Description des Tableaux que renferme la gallerie des son altesse François Joseph, chef et prince règnant de la Maison de Liechtenstein 1780 » mentionne sous le nom de

du *Lansquenet* de Montpellier, aient échappé à l'attention. Tout espoir de nouvelles additions à l'œuvre du Vieux Bruegel n'est donc point perdu. Quoi qu'il en soit, il demeurera un maître rare.

On remarquera certaines divergences entre notre liste et celle de M. Axel Romdahl, laquelle comprend 36 numéros.

D'une part nous citons cinq tableaux que cet auteur n'a pas connus, à savoir : La *Fenaison*, le beau paysage de la galerie du Prince de Lobkowitz (A. 25). — La *Tête de lansquenet*, du Musée Fabre à Montpellier (A. 30). — Le *Mauvais berger*, et la *Noce dans un intérieur*, dans la collection Johnson, à Philadelphie (A. 29 et A. 31). — Enfin la *Danse de la Mariée*, de M. Spiridon, à Paris (A. 34).

D'autre part, pour les raisons indiquées ci-dessus, on ne retrouve pas dans notre catalogue le n° 36 de M. Romdahl (*Prédication de St-Jean*), tandis que le n° 18 ainsi que nous l'avons signalé, fait double emploi avec le n° 19.

Nous ne sommes donc catégoriquement en désaccord avec M. Romdahl que sur quatre tableaux, que nous refusons d'admettre comme originaux. Ce sont :

le n° 1 : *Crucifiement* (Amsterdam, vente Muller 7 juillet 1903). — Copie soignée par Peeter II. Voir ci-après C. 15. A défaut d'autres caractères, le seul feuillé des arbres suffirait à trahir l'auteur.

le n° 2 : *Visite à la ferme* (Musée d'Anvers). — Nous considérons cette grisaille comme une belle copie par Jan Bruegel. Voir C. 10.

le n° 6 : *Danse de noces* (Musée de Bordeaux). — Pas même une copie directe d'après l'original, mais bien copie du XVII[e] siècle d'après la gravure, peinture d'exécution léchée, dans la manière de Jan, et sur cuivre. Voir ci-dessous C. 2.

Enfin n° 12 : *L'Œuf* (Musée de Lille n° 1020). — Ici nous ne reconnaissons en aucune façon ni le style ni la main de Bruegel. Le tableau nous a toujours paru être entièrement dans la manière des imitateurs de Bosch, et a l'apparence d'une copie à l'huile d'après une détrempe. Depuis, ces soupçons ont été confirmés par la rencontre du prototype, une peinture à la détrempe, probablement de la main de Jheronimus Bosch, laquelle appartient à M. le Baron de Pontalba, à Senlis. (Voir la reproduction publiée par M. Salomon Reinach, dans *Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises*. Paris, Lévy et fils, 1906). Le tableau de Lille en est une imitation ou copie libre, par un « Boschesque » du XVI[e] siècle.

M. Romdahl a, comme nous, écarté l'admirable *Vieux berger*, n° 720 du Musée de Vienne, que M. L. Gonse a le premier attribué à Bruegel. Faute de trouver un autre père pour ce chef d'œuvre, nous avons essayé de le considérer comme un pastiche, où Bruegel, aurait cherché à peindre à la manière de Johannes van Eyck. Ses goûts archaïsants devaient le

Bruegel : n° 282, *Une belle tête de paysan, peinte sur bois, hauteur 9 pouces, sur autant de largeur ; —* n° 469, *une tête de paysan ; peint sur toile haut 10 pouces sur 7 de largeur* ». Nous ne savons ce que sont devenues ces peintures, ni si elles étaient en effet du maître.

porter à admirer un tel modèle. Une connaissance plus complète de l'ensemble de son développement artistique, et une analyse plus attentive de l'œuvre même, nous ont conduits à renoncer à cette idée, et à nous ranger sur ce point à l'avis de Dr M. Friedlaender, qui considère le tableau comme peint par un maître du XVe siècle. C'est M. Henri Hymans qui, le premier, a eu le mérite de rattacher le *Vieux berger* à Johannes van Eyck. La comparaison avec le *Portrait du Cardinal de Santa Croce*, au même musée, est particulièrement instructive : même manière de traiter les rides qui entourent les yeux, même qualité des rouges, etc. N'était le dessin des mains, on pourrait le croire de Johannes lui-même !

B

TABLEAUX DISPARUS DE BRUEGEL CITÉS DANS DES DOCUMENTS ÉCRITS DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE.

Un certain nombre d'œuvres du maître, qui actuellement ont disparu (soit qu'elles aient été détruites, soit qu'elles subsistent dans quelque collection ignorée), sont citées dans des textes dignes de foi, tels que l'ouvrage de Carel van Mander et certains inventaires de grandes collections, lesquels présentent des garanties particulières de bonne information. La crainte de la confusion, si fréquente, entre les œuvres originales et les copies ou imitations, nous a engagés à limiter nos citations, en principe, aux textes postérieurs de moins d'un siècle à la mort de l'artiste. On peut, en effet, présumer que la tradition relative à la paternité de ses œuvres a pu se maintenir durant ce temps, surtout parmi les grands connaisseurs. Nous ajouterons cependant en appendice quelques extraits d'inventaires postérieurs, à cause de l'intérêt spécial qu'ils présentent.

I. LE « SCHILDERBOEK » DE CAREL VAN MANDER (1604)

La plupart des tableaux cités par l'auteur nous sont conservés. Cela tient surtout au fait qu'il a décrit principalement des œuvres qui appartenaient à l'Empereur Rodolphe. Aussi la majorité est encore à Vienne. On a trouvé plus haut, à propos de chacun de ces tableaux, le passage de Carel van Mander, qui le concerne. Ce sont :

Chez l'Empereur :

1° La Tour de Babel (le plus grand des deux tableaux) = ci-dessus A. 6 (Vienne.)
2° Le Portement de la Croix (l'un des deux) = » A. 7 (ibid.)
3° Le Massacre des Innocents = » A. 22 (ibid.)
4° La Conversion de S^{t}. Paul = » A. 12 (ibid.)
5° « Dulle Griet » = » A. 8 (Anvers, coll. Mayer van den Bergh.)

Sans désignation de propriétaire :

6° Le Combat entre Carnaval et Carême	= ci-dessus A. 2 (Vienne.)
7° Le Triomphe de la Mort	= » A. 21 (Madrid)
8° Les Jeux des Enfants	= » A. 3 (Vienne.)

Chez le collectionneur Willem Jacobsz, à Amsterdam :

9° Une Noce de Paysans	= ci-dessus A. 31 (Philadelphie, coll. Johnson.)

Chez la veuve de Bruegel :

10. La Pie sur le Gibet	= ci-dessus A. 16 (Darmstadt.)

Par contre, les suivants n'ont point été retrouvés :

B. 1. — LA TOUR DE BABEL (deuxième exemplaire) :

« ... *by den Keyser... een thoren van Babel... Noch een der selver historie, cleen oft minder wesende.* » (... chez l'Empereur... une Tour de Babel... Encore un autre tableau du même sujet, petit, ou moins grand.)

C'était vraisemblablement l'original des copies qui subsistent dans diverses collections, notamment à Douai, Musée ; — (?) Madrid, Musée du Prado (n° 1225 : H. 44. L. 44 cm.) etc.

Une Tour de Babel, attribuée à Bruegel, fut vendue à la vente Scheult 1858. (Bois H. 73. L. 105 cm.)

B. 2. — LE PORTEMENT DE LA CROIX (deuxième exemplaire) :

« ... *by den Keyser... Oock twee stucken Cruys-draginghen, seer natuerlyck om sien, met altijd eenighe drollen daer onder.* » (Trad. litt. : chez l'Empereur... Aussi deux exemplaires de Portements de la Croix, très naturels à voir, avec, comme toujours, quelques drôleries parmi.)

Ce second tableau est perdu aujourd'hui. C'était très probablement l'original des nombreuses copies par Peeter II que nous trouvons dans plusieurs collections, notamment :

a) Anvers, Musée n° 31 : Bois H. 106,7. L. 161,1 cm. (acquis en 1898 par échange avec Madame Slingeneyer de Goeswin.)

b) Bruxelles, Madame Slingeneyer de Goeswin : Signé P. BRUEGHEL 1607, Bois H. 122. L. 168 cm. (acquis par échange avec le Musée d'Anvers, ancien n° 255 du catalogue van Lerius 1859.)

c) Florence, Uffizi : Signé P. BRVEGHEL 1599, Bois H. 113. L. 130 cm.

d) Château de Beusdael, Comte J. d'Oultremont-Warfusée : Signé P. BRVEGHEL (prov. Vente Edm. Ruelens, Bruxelles, avril 1883.) : B. H. 123. L. 167 cm.

e) Lille, M. Amédée Prouvost : Bois H. 128. L. 166 cm.

f) Copenhague, Musée.

M. A. Romdahl cite en outre :

g) Budapest, Musée (sans doute acquis depuis 1898.)

h) Berlin, Dépôt du Musée n° 721. (Cependant le catalogue l'appelle : *Kreuzigung*.)

B. 3. — LA TENTATION DU CHRIST.

« *Hy heeft ghemaeckt een temptatie Christi, daer men van boven, als in de Alpes, neder siet Steden en Landen overspreidt met wolcken, daermen te*

som plaetsen door siet. » (Trad. litt. : Il a fait une Tentation du Christ, où l'on regarde de haut en bas, comme dans les Alpes, des villes et des terres, couvertes de nuages, à travers lesquels la vue passe par endroits.)

Carel van Mander semble, dans une phrase quelque peu ambiguë, énoncer l'opinion que ce tableau aurait aussi fait partie des collections impériales ; mais il ne l'affirme pas catégoriquement, et, en tous cas, il y a lieu de douter du fait, car le tableau en question est très probablement identique à celui qui appartint ensuite à Rubens (n° 210 de l'inventaire de 1640) : « *La Tentation de Notre Seigneur, de Breugel* ».

L'édition anglaise de ce catalogue ajoute : « *in water colors* ». Bien que cette particularité ne figure pas dans la version française, il y a lieu de la croire exacte ; elle explique la disparition de cette œuvre, d'une mise en scène si hardie et si intéressante. La plupart des peintures en détrempe ont en effet péri.

On n'en connaît aucune copie.

B. 4. — NOCE DE PAYSANS.

Peinture à l'huile.

Chez Herman Pilgrims.

« *Daer is oock 't Amsterdam tot den const-liefdigen Sr Herman Pilgrims, een Boeren Bruyloft van olyverwe, die seer aerdigh is, alwaer men siet der Boeren tronien en naeckten, gheel en bruyn, als van de son verbrandt, en leelyck van huydt wesende, den Stee-luyden niet ghelyckende.* » (Trad. litt. : Il y a aussi a Amsterdam, chez l'amateur d'art Sr Herman Pilgrims, une Noce de Paysans, peinte à l'huile, laquelle est fort curieuse, où l'on voit les visages et les chairs nues des paysans, jaunes et bruns, comme brûlés du soleil, et laids de peau, non semblables aux gens de la ville.)

La description de l'auteur qui ne signale que la vérité avec laquelle le peintre avait représenté le teint hâlé des campagnards, n'est pas assez précise pour nous permettre d'identifier le tableau décrit avec l'une des diverses Noces de Paysans par Bruegel, qui sont conservées en original ou en copie.

B. 5. — UNE KERMESSE VILLAGEOISE.

Peinture à la détrempe.

Chez Willem Jacobsz.

Nous avons reproduit ci-dessus (A. 31), à propos de la Noce de la collection Johnson, à Philadelphie, le passage de Carel van Mander qui concerne les deux tableaux, que nous retrouvons plus tard dans l'inventaire du grand marchand anversois Diego Duarte.

Comme d'après cet inventaire, et contrairement à ce que dit l'historien, la Kermesse seule était peinte à la détrempe, il est naturel qu'elle ait disparu. On ne sait s'il en subsiste une copie.

B. 6. — « DAER DE WAERHEYT DOORBREECKT »

« *hadde verder ghemaeckt, daer de waerheyt doorbreeckt : dit zoude* (*nae zyn segghen*) *'t beste zijn, dat van hem gedaen was.* » (Trad. litt. : il avait fait de plus : *Où la vérité éclate ;* c'était, à son dire, la meilleure chose qui eût été faite par lui.)

Nous ne connaissons de ce tableau que le titre énigmatique, qui semble indiquer quelque composition allégorique sur le Triomphe de la Vérité. Nous ne connaissons malheureusement ni copie ni dessin ni gravure qui réponde à ce titre, et la perte est d'autant plus déplorable que, comme on le voit, Bruegel considérait cette composition comme son chef-d'œuvre.

Nous n'en avons même trouvé aucune mention dans les anciens inventaires et catalogues.

Carel van Mander mentionne d'autres œuvres d'une façon indéterminée et globale.

« *T'waere qualijck te verhalen wat hij al gemaeckt heeft van tooverijen, Hellen, boerige geschiedenissen, en anders* » (Trad. litt. : Il serait difficile de raconter tout ce qu'il a fait de sorcelleries, Enfers, paysanneries, et autres) ; et plus loin : « .... *en meer ontallijcke sinnekens* » (... et de plus, d'innombrables proverbes).

Sous la rubrique « *tooverijen* » (sorcelleries) il faut évidemment ranger les compositions de la lutte entre *St-Jacques et le Magicien*, mais celles-ci ne paraissent pas avoir été exécutées en peinture, elle ont été dessinées en vue de la gravure (voir ci-dessus : œuvre gravé n° 117 et 118). Il en est autrement de la série des *Excisions de pierres de folie*, (*ou pierres de tête*) *:* la gravure de la *Sorcière de Malleghem* (*1559*) a vraisemblablement été exécutée d'après une peinture, et ceci est sûrement le cas pour la gravure de *L'Excision de pierres de folie* dite « *Doyen de Renaix* » de 1557. Nous avons mentionné plus haut une composition peinte de 1556 laquelle est en contrepartie de la gravure.

En fait de « *Hellen* » (Enfers), on peut citer, outre « *Dulle Griet* » (A 8), la composition gravée de la *Descente du Christ aux Limbes* (grav. n° 115), et le tableau perdu de la *Tentation de St-Antoine* ainsi que la gravure du même sujet (grav. n° 119).

Quant aux « *boerige geschiedenissen* » (histoires de paysans), elles sont trop nombreuses dans l'œuvre du « Boeren-Breughel » pour que nous songions à les énumérer ici.

Enfin les « *Sinnekens* » (Proverbes) forment encore un groupe respectable parmi les œuvres originales conservées. Bruegel les peignait de préférence sur des rondelles de bois, faites au tour, comme les *Douze Proverbes* de la galerie Mayer van den Bergh, à Anvers (A. 1), et beaucoup d'autres dont nous ne connaissons que les copies, les dessins, ou les gravures. Parfois il conservait la forme circulaire même pour peindre un proverbe à la détrempe, sur toile, tel le *Misanthrope*, de Naples (A. 10). Cependant nous possédons aussi quelques proverbes sur panneaux

rectangulaires, par exemple le *Dénicheur d'oiseaux*, de Vienne, le *Pays de Cocagne*, de la collection Kaufmann à Berlin, etc. Enfin il les développait parfois en des compositions importantes, telles que la *Dulle Griet*.

II. INVENTAIRE DES MEUBLES DE LA MAISON DE GRANVELLE. BESANÇON 1607

Le manuscrit original de l'Inventaire est conservé à la Bibliothèque de Besançon. Il a été publié par M. Auguste Castan, une première fois dans les *Mémoires d'Archéologie lus à la Sorbonne en 1866*, et une seconde fois dans les *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 4e série, t. II.

Il a été dressé à la mort du dernier mâle de la famille Perrenot de Granvelle : François, comte de Cantecroy, décédé à Prague en 1607. La galerie de l'hôtel de Granvelle à Besançon, comprenait à ce moment environ 270 peintures et 130 sculptures. Les fondements de cette importante collection avaient été posés par le grand-père : Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de Charles-Quint, mais elle avait surtout été développée par le célèbre cardinal pendant sa longue administration des Pays-Bas. Le cardinal, amateur éclairé, parle de Bruegel dans sa correspondance (1). Comme il n'a quitté les Pays-Bas qu'au 1564, il a probablement été en relations directes avec l'artiste, ce qui donne une autorité spéciale à l'attribution des tableaux qui figurent sous son nom à l'inventaire. — Pourtant il y a lieu d'ajouter que la collection a été augmentée par le neveu du cardinal, le comte de Cantecroy susdit. C'est ainsi que l'inventaire peut mentionner deux œuvres de Jan Brueghel.

Dès le XVIIe siècle la plus grande partie de la collection fut dispersée pièce par pièce, par les héritiers de la maison de Granvelle. — Il peut être utile de noter que le neveu de François de Granvelle, François-Thomas d'Oselay, qui hérita du nom de la famille et du titre de Cantecroy, avait épousé une fille bâtarde de l'empereur Rodolphe. Cette alliance et les relations de famille qui en résultèrent, expliquent comment certains tableaux de la collection de Granvelle peuvent se retrouver aujourd'hui au musée impérial de Vienne.

B. 7. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

Paysage d'une Nostre-Dame allant en Egypte, du vieux Pierre Breughel; de haulteur d'un pied quattre polces, large d'un pied treize polces et demy (2), *avec sa molure dorée.* » (N° 36 de l'Inventaire.)

---

(1) Ce fait nous a été révélé par M. Henri Pirenne, l'historien bien connu, qui se rappelle l'avoir remarqué en parcourant cette correspondance. Malheureusement celle-ci, fort volumineuse, à été publiée sans table des matières, et à notre vif regret, nous n'avons pu retrouver le passage, si intéressant pour nous.

(2) Nous n'avons pu, malgré nos recherches, nous assurer de la valeur exacte du pied et du pouce employés dans cet inventaire. D'après une communication que nous devons à l'obligeance de M. Georges Gazier, conservateur de la Bibliothèque de Besançon, le pied de la Franche-Comté valait à la fin du XVIIIe siècle, 0,359 mètres, et était donc assez sensiblement plus grand que le pied du roi. Il se divisait en 12 pouces. Mais il ressort à l'évidence du texte de l'inventaire que le pied dont il y est question comprenait un nombre de pouces plus grand; probablement 15 pouces. Malheureusement le seul tableau de la galerie de Granvelle que nous ayons pu identifier avec une complète certitude, a été diminué dans sa largeur, de sorte que seule la hauteur peut fournir un élément d'appréciation. De plus il faut tenir compte que les mesures étaient prises, cadre compris. De n'est donc que sous toutes réserves que nous supposerons le pied = 35,9 centimètres, divisé en 15 pouces (donc le pouce = 2,4 centim. environ.)

Ce tableau est, selon toute vraisemblance, le même que posséda ensuite Rubens, et qui est mentionné de la façon suivante dans l'inventaire dressé, après son décès, en 1640 : « *n° 19. Un paysage à l'huile, avec la Fuite en Egypte, du Vieux Breugel.* »

Plus tard, nous le retrouvons chez le grand marchand de tableaux Diego Duarte, à Anvers, décrit dans son inventaire de 1682 : « *Een Lantschapken, de Vluchting van Maria en Joseph uyt Egipten vol werckx, heel curieus. Kost gl. 280.* » (Trad. litt. : Un petit paysage, la Fuite de Marie et Joseph hors [sic] d'Egypte, plein d'ouvrage, très curieux, coûte Fl. 280.)

Enfin, il nous apparaît encore une dernière fois dans le catalogue d'une vente, malheureusement sans nom, ni lieu, ni date, reproduit par G. Hoet (tome II, p. 343), entre une vente de 1696, et une autre de 1712 : « 3. *Een stuk zynde Maria met Christus en Joseph in een Landschap, en andere Figuren in 't verschiet, door Breugel den Ouden.* — 300.0. »

La combinaison de ces divers éléments, nous permet de nous faire une idée assez exacte de cet intéressant tableau : c'était essentiellement un paysage, d'un format restreint, se rapprochant de celui de la *Pie sur le Gibet*. Il était étoffé à l'avant-plan d'une Fuite en Egypte, et comprenait un grand nombre de petites figures, à l'arrière-plan (probablement un Massacre des Innocents, comme on en voit souvent dans le fond des tableaux du même sujet.) Enfin la peinture était exécutée à l'huile.

Bruegel avait, au début de sa carrière, traité le sujet en un dessin pour la gravure. (Grav. n° 15 : *Fuga deiparæ in Ægyptum,* l'un des douze grands paysages édités par H. Cock). Peut-être le tableau de Granvelle datait-il aussi de la première moitié de sa carrière.

C'est malheureusement le seul des tableaux de la collection de Granvelle, pour lequel l'attribution au « Vieux Pierre Breughel » soit sans équivoque. Les suivants sont cités, ou bien simplement comme « Breughel », (ce qui pourrait aussi signifier l'un des fils du maître : le même inventaire mentionne, en effet, deux œuvres de « Hans Breughel ») — ou bien comme « Pierre Breughel », ce qui, en 1607, peut désigner Peeter II. Nous ne les relevons donc ici qu'avec réserves :

(?) **B. 8.** — L'HISTOIRE DE JONAS. Marine.

« *Paysage d'un Jonas, de Breughel, d'hauteur d'un pied et un polce, et large d'un pied dix polces et un quart, sa molure dorée.* » (n° 37).

Comme nous le disions tantôt, sous l'appellation « Breughel » peut être entendu Jan Brueghel, aussi bien que son père ; or, il se fait que le Musée impérial de Vienne possède un tableau de Jan qui répond au signalement ci-dessus, tant pour le sujet que pour les dimensions approximatives, c'est le n° 914 du catalogue, qui représente une tempête sur mer, avec Jonas et la tête de la baleine ; à l'arrière-plan, une ville. Bois. H. 38. L. 56 cm. (peut-être cependant le tableau de la galerie de Granvelle doit-il être considéré comme un peu plus petit, étant donné que les mesures étaient prises avec le cadre). La concordance ne suffit pas toutefois pour identifier les deux tableaux, car dans celui de Vienne les vagues sont

traitées si fort dans le style large du vieux Bruegel que nous avons toujours considéré ce tableau comme une copie avec variantes, par Jan, d'après son père. Cette dernière hypothèse expliquerait, elle aussi, la correspondance des dimensions.

(??) **B. 9.** — PAYSAGE.

« *Paysage sur planche de cuivre de Pierre Breughel, d'haulteur de quatorze polces, large d'un pied trois polces et un tiers, molure de nouhier.* » (nº 38.)

Comme nous ne connaissons aucun exemple de peinture exécutée sur cuivre par le vieux Bruegel, et que cette matière fut au contraire fréquemment employée à l'époque des fils du maître, il y a lieu de se méfier doublement dans le cas présent. (Peeter II n'employait guère non plus d'ailleurs, le cuivre comme support). On remarquera que dans l'inventaire, les deux numéros qui suivent (39, un paysage, et 40, une danse villageoise) y figurent sous le nom de « *Hans* » Breughel.

(?) **B. 10.** — MARINE AVEC FOND DE PAYSAGE.

« *Navires en mer tranquille, avee petites figures en icelle et paysage lointain, de Pierre Breughel, tenant d'haulteur un pied trois polces deux quarts, largeur un pied treize polces, moulure noire* ».

Peut-être faut-il, à cause de la mention expresse du « paysage lointain » songer ici à une version peinte de la vue du *Détroit de Messine*, gravée par H. Cock en 1561 (Grav. nº 96 of 97). Le format est plus allongé que dans la gravure. Ici aussi, on peut croire à une œuvre de jeunesse.

(?) **B. 11.** — AVEUGLES.

« *Des aveugles qui se meinent l'un l'aultre, de Breughel, d'haulteur d'un pié et douze polces et demy, large de deux pieds quattre polces, moulure noire* ».

Ces mesures suffisent à prouver qu'il ne faut songer ici ni à la *Parabole des Aveugles*, du Musée de Naples, ni au tableau perdu du même sujet dans la série des *Proverbes*, en rond. Si donc il s'agit d'une œuvre du vieux Bruegel, il faut admettre qu'il a traité en peinture une troisième version des aveugles.

Comme le titre, donné par l'inventaire, ne fait pas mention de la chute, il se peut que la composition ait répondu au dessin des *Deux aveugles suivis d'une femme aveugle*, daté de 1562 (Cabinet des Estampes de Berlin. — (Voir ci-dessus, dessins nº 97, et notre reproduction) (1). La proportion entre la hauteur et la largeur permet de le croire, si on décompte un cadre d'une largeur de 6 à 8 centimètres.

---

(1) On sait que la composition de ce dessin répond exactement à la description d'une grande peinture sur toile par Jh. Bosch, que Philippe II avait achetée de la succession de D. Felipe de Guevara (1570) : « *Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciega* » (Trad. litt. : Deux aveugles qui se mènent l'un l'autre, et, en arrière, une femme aveugle). — La toile mesurait 1 2/3 vara de haut et 3 varas de large. (1 vara = 3 pieds de Castille).

D'autre part, nous verrons plus loin dans trois inventaires de la « Schatzkammer » de Vienne, de 1748 à 1750, la mention d'un tableau de *Mendiants aveugles*, attribué au vieux Bruegel. C'était une peinture à la détrempe, de médiocre grandeur. — Il est possible qu'il faille identifier avec celle-ci, le tableau de la galerie de Granvelle.

III. SPÉCIFICATION DES PEINTURES TROUVÉES A LA MAISON MORTUAIRE DE FEU PIERRE PAUL RUBENS, CHEVALIER, 1640

Le titre ci-dessus est celui du catalogue imprimé de la collection et de l'atelier de Rubens, publié après sa mort. Un autre catalogue, manuscrit et rédigé en anglais, fut envoyé en Angleterre ; ce dernier fut à son tour imprimé en 1839 ; il est manifestement traduit d'un texte original flamand, aujourd'hui perdu, et présente avec le texte français quelques variantes intéressantes.

Rubens laissait, à sa mort, une riche collection de tableaux de maîtres anciens et contemporains. Le vieux Bruegel y était représenté par non moins de douze œuvres, et, en outre, la mortuaire renfermait une copie faite par Rubens, d'après un dessin du maître. Il n'est point surprenant que le chef de l'école anversoise ait eu une telle prédilection pour celui qui avait été son précurseur dans la voie de la composition dramatique et mouvementée. La haute compétence du collectionneur, l'intérêt spécial qu'il portait aux œuvres du vieux Bruegel, les liens d'amitié et de collaboration qui l'unissaient à Jan Brueghel, tout nous garantit de façon exceptionnelle l'attribution des douze tableaux inscrits au catalogue. Il n'est que plus fâcheux qu'on ne puisse les retrouver de nos jours. Cette disparition des Bruegel de la collection de Rubens s'explique pour quatre d'entre eux par le fait qu'ils étaient peints à la détrempe.

Deux des tableaux de cette collection ont déjà été mentionnés par nous, à savoir : le nº 210 de la spécification : « *La Tentation de Notre Seigneur, de Breugel* » (le catalogue anglais ajoute : *in water colors*) sans doute identique au tableau cité par Carel van Mander (voir ci-dessus B. 3) — et le nº 191 : « *Un paysage à l'huile, avec la fuite en Egypte du Vieux Breugel* » identique au tableau de la collection de Granvelle (ci-dessus B. 7).

Voici les dix autres :

B. 12. — « LE MONT ST-GODARD, du Vieux Breugel. » (Nº 192 de la Spécification).

Il s'agit ici, selon toute probabilité d'une œuvre de jeunesse de Bruegel, et la détermination précise du site nous prouve que le peintre n'a pas seulement traversé le Tyrol, mais aussi la Suisse.

Il serait hautement intéressant qu'on pût retrouver cette peinture. Peut-être, malgré la différence de la détermination du site faut-il y voir l'original de la copie par [Roelant ?] Savery, mentionnée dans le catalogue de la vente de Philips de Flines, 20 avril 1700, à Amsterdam : « Nº 77,

Een Tyrols Gebergte (1), *van Savry, na Breugel* » (Une montagne du Tyrol par Savery, d'après Bruegel).

B. 13. — « LE TRÉPAS DE NOTRE-DAME, blanc et noir, du Vieux Breugel. » (nº 193 de la Spécification).

Le souvenir de cette importante composition en grisaille nous a été heureusement conservé, par la gravure exécutée par Philippe Galle, pour Abraham Ortelius. Nous pouvons en conclure, qu'avant de passer dans le cabinet de Rubens, le tableau avait appartenu au célèbre géographe anversois, sans doute son premier possesseur ; celui-ci était, en effet, contemporain de Bruegel et mourut en 1598. La description a été donnée ci-dessus : Œuvre gravé nº 116. Ajoutons que la gravure paraît avoir été faite dans le sens de l'original, et non, comme d'habitude, en contrepartie.

(Voir notre reproduction de la gravure.)

B. 14 et **B. 15.** — « DEUX PETITS VISAGES, EN ROND, du Vieux Breugel. » (Spécification nºˢ 195 et 196).

Il s'agit ici évidemment de tableautins analogues à la *Tête de lansquenet*, de Montpellier (ci-dessus A. 30). Il est même possible que celle-ci soit identique à l'un des deux « visages » possédés par Rubens.

B. 16. — « UN BAILLEUR, du Vieux Breugel. » (ibid. nº 197).

Ici encore nous avons affaire à une des rondelles sur lesquelles il aimait peindre les sujets peu développés, ainsi que le montre la gravure à l'eau-forte de Lucas Vorsterman (voir ci-dessus, œuvre gravé nº 278). La lettre que porte celle-ci au coin inférieur dextre : « *Pieter Breughel pinxit* » indique que la gravure a bien été peinte d'après un tableau, et non d'après un dessin.

Un dessin de cette composition existait pourtant, car nous trouvons dans le cabinet de Mariette, nº 841 du catalogue raisonné par Basan : « *La Figure grotesque d'un homme en chemise et qui baille* (elle est connue par l'Estampe gravée à l'eau-forte, de même grandeur et de forme ronde, que l'on attribue quelquefois à Visscher, mais à tort ; car elle est certainement de Worsterman). »

D'après le Dʳ Mireur (*Dictionnaire des Ventes d'Art*. Paris 1901), le dessin du Bailleur de Bruegel, après avoir figuré à la 1ʳᵉ vente Mariette

---

(1) Nous croyons utile de rapprocher de cette citation, un article du *Catalogue des Tableaux, après le décès de S. A. S. le Prince de Conty, par P. Remy, Paris 1777*. On y voit sous le nom de *Pierre Breughel*, « nº 222. *Un paysage du Tirol, rempli d'eau et de rochers ; à droite, quantité de figures qui dansent autour d'un May ; d'autres qui boivent ; sur le devant est le seigneur du lieu qui s'achemine avec sa suite, au son d'une musette.*

Ce tableau, d'un précieux fini, peint sur bois : hauteur 18 pouces, largeur 25 pouces, vient du cabinet de M. le Duc de Choiseul, nº 112 du Catalogue. »

Il fut adjugé à Longlier pour 270 livres. La vente de Choiseul avait eu lieu en 1775.

S'il était certain qu'il n'y eût pas confusion avec un autre maître, nous aurions ici un paysage d'une importance et d'un type de composition comparable à la *Pie sur le Gibet* de 1568 (A. 16).

en 1768, reparut à la seconde en 1775, et fut chaque fois adjugé au prix de 30 livres. Nous ignorons ce qu'il est devenu.

Par contre le tableau original de Brueghel semble avoir récemment reparu, à la vente du 30 avril 1907 chez Fred. Muller, à Amsterdam (1).

(Voir notre reproduction de la gravure de Lucas Vorsterman).

B. 17. — « UN VISAGE D'UN GUEUX EN ROND, du dit Breugel. » (ibid. nº 198).

Nous n'avons pas retrouvé de traces de ce tableau, peut-être simplement égaré.

---

(1) La première partie de notre catalogue était déjà imprimée, lorsque nous eûmes la surprise de voir paraître, sous le nº 3, dans le catalogue de cette vente, la reproduction d'un panneau peint qui représente le *Bailleur* de Bruegel, et provient de la collection de M. S. Scheikévitch, de Moscou.

Le personnage, en chemise, est coiffé d'une calotte d'un bleu-verdâtre, et se profile sur un fond de couleur chocolat. Sur le côté, à senestre, on remarque, non loin du bord, l'initiale P.

Le panneau, de forme ovale, mesure H. 12.6. L. 9,2 cm.

L'ayant examiné dans la salle de ventes, il nous parut de qualité supérieure à ce que la reproduction annonçait, et bien de la main du Vieux Bruegel : d'une exécution libre, et d'une touche vive et sûre, qui rappelle sa manière de 1565 environ. Nous ne connaissons aucun de ses copistes qui eût été capable d'un travail aussi habile et aussi spirituel. Le tableau, malgré ses petites dimensions, fut d'ailleurs vivement disputé aux enchères, et adjugé au prix de 2650 florins.

Cependant, comme quelques connaisseurs contestent l'attribution, nous croyons utile d'examiner la question de plus près. Les doutes proviennent, pensons-nous, moins de l'étude de la peinture considérée en elle-même, que de sa comparaison avec la gravure bien connue de Lucas Vorsterman. Cette dernière, comme d'habitude, est en contre-partie de la peinture. Il faut reconnaître qu'elles présentent entre elles des différences sensibles, dont quelques-unes sont difficiles à expliquer comme simples licences de graveur.

A première vue, la plus frappante consiste dans la forme et les dimensions : tandis que la gravure de Vorsterman est de forme circulaire, et mesure 19 centimètres de diamètre, le panneau est ovale et mesure seulement H. 12,6 sur L. 9,2 cm. Il n'y a pas lieu pourtant de s'arrêter à cette objection. Le panneau semble, en effet, avoir été rogné après coup, surtout sur les côtés ; c'est ce qui explique notamment la disparition de l'initiale B : le P se trouve près du bord senestre.

Plus singulier est le fait que la grandeur de la tête même semble être quelque peu moindre dans la peinture. Il n'est guère probable, en effet, que le graveur ait fait un agrandissement, et d'ailleurs on a vu que le dessin original du Cabinet Mariette était de la même grandeur que la gravure.

D'autres différences plus graves sollicitent notre attention : tandis que bien des traits du visage sont, dans la peinture, d'une exécution à la fois plus facile et plus juste, par contre, la gravure donne l'impression d'un prototype au modelé plus complet, ou, du moins, plus *continu* et plus patiemment fouillé, que ne l'est celui de la peinture. Certes, celle-ci est quelque peu fatiguée mais cette usure de la surface ne nous paraît pas expliquer suffisamment le désaccord. Celui-ci s'accuse d'ailleurs, de façon marquée, dans la silhouette de l'arrière de la tête, et notamment dans les cheveux ; plus encore, si possible, dans l'encolure de la chemise qui est de forme franchement différente. Or, on remarquera ici que si, d'une part, le cordon qui ferme le col a des attaches plus logiques dans la gravure ; en revanche, il est beaucoup mieux noué dans le panneau peint.

Ces diverses constatations tendent à faire croire que le panneau de la vente Muller n'a point été le prototype suivi, dans sa gravure, par Lucas Vorsterman, mais qu'il est bien une réplique originale de la main de Bruegel. Dans cette hypothèse, il faudrait admettre que le modèle perdu de la gravure serait le plus ancien en date. Un tel sujet devait plaire comme plaira plus tard le Fumeur de Brauwer. Rien d'étonnant dès lors, à ce qu'un amateur en ait commandé à Bruegel une répétition.

B. 18. — « UN PORTRAIT, du même. » (ibid. n° 199).

C'est la seule mention que nous ayons rencontrée d'un portrait peint par Bruegel.

B. 19. — « UNE PIÈCE REPRÉSENTANT DE PETITS BATEAUX, FAITE EN DÉTREMPE, dudit Vieux Breugel. » (ibid. n° 231).

Rien ne nous autorise à supposer cette peinture identique à la marine citée ci-dessus dans l'inventaire de la maison de Granvelle. C. 9 (?) Peut-être s'agissait-il du prototype de la grande gravure du Détroit de Messine, par F. Huys (œuvre grav. 96), mais peut-être aussi des seize vaisseaux de la gravure n° 108.

Il n'y a guère d'espoir de retrouver cette toile peinte en détrempe, non plus que les suivantes.

B. 20. — « UNE BATAILLE DES TURCS ET DES CHRÉTIENS, du même. » (ibid. n° 212).

Le catalogue anglais ajoute la mention importante : « *in water colors* ». Celle-ci prouve qu'on ne peut songer à la *Bataille entre les Israélites et les Philistins*, du musée de Vienne (A. 5), où les Philistins auraient pu facilement être pris pour des Turcs.

B. 21. — « UN PAYSAGE AVEC FEU, EN DÉTREMPE, du même. »

Ce paysage avec incendie peut avoir servi d'étude ou d'essai préparatoire pour les grandes compositions de *Dulle Griet*, et du *Triomphe de la Mort*, où les effets d'incendie jouent un rôle important.

Outre ces œuvres originales du vieux Bruegel, il y a lieu de relever encore, dans la *Spécification*, une mention extrêmement importante. La mortuaire contenait en effet, parmi les œuvres de Rubens lui-même, le tableau suivant :

B. 22. — « DES PAYSANS QUI SE BATTENT, fait d'après un dessin du Vieux Breugel. » (Spécification, n° 143).

Il s'agit ici évidemment de la célèbre composition de la

RIXE DE JEU ENTRE PAYSANS,

un des chefs-d'œuvres de Bruegel, qui nous est conservé par la gravure et par de nombreuses copies.

On connait le sujet : à propos d'une question de jeu de cartes, une querelle violente a éclaté entre deux paysans. L'un deux, à dextre, vient d'abattre son fléau sur l'épaule de son adversaire ; celui-ci, qui s'est détourné et baissé pour éviter le coup, s'apprête à riposter d'un redoutable coup de trident. Une femme, la sienne sans doute, menace en même temps d'une cruche, la tête de l'homme au fléau. Les trois autres personnages du drame cherchent à arrêter la querelle et à parer les coups. La femme de l'homme au fléau, renversée en arrière s'est accrochée désespérément au manche du trident, et en entrave le maniement. Un homme âgé, qui occupe le centre de la composition, empêche à la fois le premier des combattants de relever son fléau, et écarte l'autre du pied.

Enfin un quatrième homme arrête le bras de la femme à la cruche. A l'arrière plan, à dextre, accourt un septième personnage. Des six figures principales, trois sont donc animées de mouvements agressifs, tandis que les trois autres cherchent à les arrêter, et il résulte de cette variété d'actions contrariées un des groupes les plus complexes, les plus vivants, les plus violents, les plus réalistes et en même temps les plus plastiques dont l'histoire de l'art nous fournisse l'exemple. Dans la recherche du groupement dynamique et de l'action dramatique, Bruegel a atteint ici l'apogée de son art. Vorsterman n'a rien exagéré en qualifiant cette œuvre de *monumentum artificiosissimum*, et ce n'est point par l'effet du hasard, que c'est tout juste cette composition qui a tenté le pinceau de Rubens. Nulle autre en effet ne faisait au même degré pressentir sa propre conception artistique. Bruegel s'y montre très-directement le précurseur et, en quelque sorte, le père spirituel du grand dramaturge de la peinture.

Cette composition ne peut dater que de l'extrême fin de la carrière de Bruegel : 1658 ou 1569, et elle nous fait particulièrement déplorer que le grand artiste ait été fauché par la mort au moment même où il créait les œuvres les plus puissantes et ouvrait à l'art des horizons nouveaux.

On aura remarqué, d'après le texte de l'inventaire, que Rubens avait peint sa copie, non d'après un tableau, mais d'après un *dessin* du maître. On pouvait donc se demander s'il a existé un tableau peint de cette composition, et si la gravure et les autres copies n'ont pas été exécutées elles aussi d'après le dessin.

Nous tâcherons de montrer que la conclusion serait fausse, et que c'est bien d'un tableau d'importance exceptionnelle, que nous devons pleurer la perte. Celui-ci a, semble-t-il, appartenu au fils du maître : Jan Brueghel. C'est du moins pour ce dernier qu'a été gravée la belle planche de Lucas Vorsterman, avec cette dédicace : « *Joanni Bruegelio hoc patriae manus monumentum artificiosissimum* » et la souscription : *Peter Bruegel invent.*

Cette supposition prend plus de consistance encore, si l'on remarque que les deux plus belles copies du tableau, sont précisément de la main de Jan Brueghel.

COPIES. — De la main de Jan Brueghel :

1° Dresde, Musée : Bois. H. 71. L. 100 cm.
(Déjà mentionné dans l'Inventaire Guarienti, avant 1753.)

2° Vienne, Musée : Toile. H. 70. L. 93 cm.
(Voir ci-dessous, et notre reproduction.)

De la main de Peeter II Brueghel :

3° Montpellier, Musée Fabre : Signé Breughel 1620.
Bois. H. 75. L. 105 cm.

4° Berlin, Vente chez Heberle, Mai 1895.
Signé et daté 163. (d'après M. A. Romdahl).

De main inconnue :

5° Nous nous souvenons avoir vu passer en vente à Bruxelles chez

Fiévez, il y a quelques années déjà, un exemplaire qui, si nos souvenirs sont exacts, se rapprochait surtout de celui de Dresde, donc de la manière de Jan.

Version de Rubens :

6° Bruxelles, Galerie L. Cavens.
Bois. H. 37. L. 46.5 cm.

Quelques mots au sujet des variantes que présentent ces copies, et de leur attribution :

La plus belle et la plus célèbre est celle du musée de Dresde, qui a longtemps passé pour être l'original, et est reproduite dans la plupart des ouvrages sur Bruegel, notamment dans celui de M. A. Romdahl (p. 142).

Nous considérons celle-ci comme étant sûrement de la main de Jan. Tout à fait décisifs à cette égard sont les petits personnages ainsi que le charriot attelé dont il a animé la rue de village à l'arrière plan du tableau. Le coloris aussi est caractéristique et marque déjà une certaine influence rubénienne.

Celui-ci est tout autre dans l'exemplaire de Vienne, qui par ses tons plus mats, pourrait faire supposer que l'original était peint à la détrempe. Ici la rue du fond est déserte.

La peinture a d'ailleurs beaucoup souffert de nettoyages excessifs. Elle a longtemps été attribuée à tort à Lucas Valckenborch. C'est à bon droit que dans sa dernière édition du catalogue, M. Gustav Glück l'a restituée à Jan Brueghel. Cette attribution est d'ailleurs établie par l'inventaire de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume (1659), collection d'où provient le tableau. Celui-ci y figure comme suit : « n° 249. *Ein Landschafft von Ohlfarb auf Leinwath undt auf Holcz gepabt, warin fünff Bauern undt zwey Weiber mit einander rauffen, welche mit karten gespilt haben. — In einer schwartzen Ramen hoch 4 Spann 3 Finger, unndt 6 Spann braidt — Von Hansz Brögel Original.* »

On le voit, l'auteur de l'inventaire, attribue ici non seulement l'exécution, mais même l'invention à Jan Bruegel (à moins que par « Original » il entende seulement que la peinture est bien de la main du peintre nommé, et non d'après lui).

Les copies par Peeter II sont d'une exécution beaucoup plus rude et moins serrée. On remarquera, notamment dans celle du musée Fabre, à Montpellier, que l'ombre de la lèvre supérieure de l'homme au trident a été transformée en moustache ! D'autre part, la rue de village, au fond, a été animée de petits personnages dansants dans le style des Kermesses et Danses de Noces de Bruegel. Il n'est pas impossible que le tableau original ait présenté la même particularité, car la Rixe est précisément un des thèmes consacrés des tableaux de Kermesses. Mais alors comment expliquer la rue déserte de Vienne ?

Quant à la version de Rubens, elle est d'un format beaucoup plus petit, probablement à peu près celui du dessin qui lui a servi de modèle. Elle ne reproduit d'ailleurs que le groupe principal, qui, peut-être, figurait seul sur le dessin. Le fond est formé par un paysage très simple,

sommairement indiqué, avec addition, à senestre, tout près des combattants, d'une maison, sur le seuil de laquelle paraît une femme effrayée. Comme dans toutes les copies de Rubens, l'interprétation, même des parties reproduites, porte l'empreinte de son style propre.

Les différences de format et de composition entre la version de Rubens, exécutée d'après le dessin, et les autres copies, par Jan et Peeter, ainsi que la concordance de ces dernières entre elles, et avec la gravure de Vorsterman pour plusieurs éléments essentiels, achèvent de prouver que celles-ci remontent à un autre original que le dessin, et que la composition a été exécutée en peinture par Bruegel.

Nous avons cherché la trace du tableau original de Bruegel dans les anciens catalogues de vente, sans pouvoir nous assurer s'il s'agissait bien de lui, et non d'une bonne copie.

Nous croyons pourtant devoir reproduire l'extrait suivant du catalogue de la vente de la dame de St-Anneland, 6 Novembre 1725, à La Haye : « *Vegtende Boeren, door Pieter Brengel,* » H. 3 pieds 1 1/2 pouces. L. 4 pieds.

Ce tableau en effet, dont les dimensions s'accordent avec les copies connues atteignit le prix élevé de 235 florins (Hoet, T. I, p. 311).

Une rixe de paysans parut aussi à la vente du 10 juin 1705 à Amsterdam, mais, faute de mesures, on ne peut rien en dire, car il y avait aussi un plus petit tableau du même sujet, également attribué au vieux Bruegel (Vente Flink, Rotterdam 4 nov. 1754. Bois. H. 9 1/4 pouces. L. 13 1/2 pouces ; mesure de 12 pouces au pied. — Vente veuve Hendrik Domis, Alkmaar 2 juin 1766 : Bois. H. 11 1/2. L. 17 pouces. — (Voir Hoet, T. III pp. 104 et 540).

(Voir nos reproductions de la copie de Jan Breughel, à Vienne, et de la version de Rubens, dans la Galerie Cavens, à Bruxelles).

IV. INVENTAIRES DES COLLECTIONS IMPÉRIALES AU PALAIS DU HRADSCHIN, A PRAGUE 1621 ET 1647-48.

Carel van Mander nous a appris la prédilection avec laquelle l'empereur Rodolphe II collectionnait les tableaux de Bruegel. Son immense trésor d'œuvres d'art et d'objets précieux était conservé au palais du Hradschin, à Prague, mais il ne semble pas que, de son vivant, un inventaire en ait été dressé. Il paraît, au contraire, d'après le récit d'un chroniqueur tchèque, rapporté par M. Heinrich Zimmermann, que le premier inventaire fut fait sur l'ordre de l'empereur Matthias, aussitôt après le décès de Rodolphe (1612). M. Zimmermann croit pouvoir suivre la trace de cet inventaire, parmi les livres légués par la reine Christine à la Bibliothèque du Vatican, mais ici il s'est perdu, et cette perte est particulièrement regrettable pour l'histoire des œuvres de Bruegel.

Il y a lieu de croire que sous le règne de Matthias (peut-être à la veille des

troubles de 1618), la plupart des œuvres de Bruegel furent transportées à Vienne, car aucune de celles que cite Carel van Mander n'est mentionnée dans les inventaires conservés de 1621 et de 1647-8, excepté la *Dulle Griet*. C'est donc bien à tort que la conservation des Bruegel de Vienne est généralement portée au crédit du conservateur Dionys Miseroni, lequel les aurait cachés au moment du pillage de Prague par les Suédois en 1648.

De 1621 à 1648, nous pouvons suivre l'histoire des collections impériales de Prague, grâce à une série d'actes, la plupart publiés par M. Heinrich Zimmermann (1).

Le plus ancien inventaire qui soit parvenu jusqu'à nous est celui du 6 décembre 1621. Il contient le relevé des tableaux et objets précieux, trouvés au palais du Hradschin, après la victoire des troupes impériales sur celles des États de Bohême. On en possède actuellement deux copies, dont une datée ; nous en reparlerons plus loin.

Le second inventaire, non daté, a, suivant la démonstration fort bien faite par M. H. Zimmermann, été dressé sur l'ordre de Ferdinand II, entre le 10 octobre 1847, et le pillage de 1648. Arraché par les vainqueurs au conservateur Dionys Miseroni, il fut emporté par eux avec le trésor lui-même, et se trouve actuellement an château des Wrangel, à Skokloster (2), sur le lac Melar. Dressé par des hommes moins compétents que les auteurs du premier, l'inventaire de 1647-48 ne cite malheureusement pas les noms des peintres, de sorte que souvent l'identification est douteuse.

La correspondance entre les deux inventaires est d'autant plus difficile a établir en détail, qu'entre 1621 et 1647, la galerie de Prague a subi des changements assez considérables.

Lors d'une révision opérée par des commissaires impériaux, du 16 au 26 avril 1635, à la suite du décès du conservateur H. C. Künig von Künigsfeldt, il fut constaté que 316 pièces n'étaient plus aux places que leur assignait l'inventaire de 161, tandis qu'on en trouva 516 qu'on ne put identifier avec les articles de cet inventaire. Sans doute le désaccord tient, dans un fort grand nombre de cas, à ce que les tableaux, simplement déplacés, ne furent pas reconnus par les commissaires. Mais il est incontestable aussi que la galerie avait dans l'intervalle, et reçu des accroissements, et subi des pertes. Une partie de ces dernières sont expliquées par les actes suivants :

Le 30 mars 1623, sur l'ordre de l'empereur, 56 tableaxx sont vendus à Daniel de Brierss, qui en donne un reçu détaillé, avec l'évaluation de chacun (3). (Plus loin, nous tirerons argument des termes de cette liste). — Zimmermann, nº 19. 422.

Le 28 novembre 1631, le conservateur H. C. Künig de Künigsfeldt délivre à l'empereur, à Vienne, un grand nombre d'objets précieux, sauvés du palais de Prague à l'approche de l'ennemi. Parmi ceux-ci, se trouvent 76 des plus beaux tableaux de maîtres. Ils ne sont malheureusement cités que globalement. — Zimmermann, 19. 429.

Revenons maintenant à l'inventaire de 1621, seule base solide pour les recherches.

---

(1) *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (T. XXV, fascicule 6.)

(2) Publié une première fois par M. Bela Dudik, dans les *Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung nnd Erhaltung der Baudenkmale*, XIIe année. Mai-juin, pp. XXXIII-XLIV. Vienne 1867 ; et une seconde fois par M. Olof Granberg : *La Galerie de tableaux de la reiue Christine de Suède*, Stockholm 1897. (Appendice I).

(3) C'étaient, presque tous, des sujets mythologiques, à figures nues, d'où, sans doute, le motif de leur élimination.

Il reste, avons nous dit, deux copies de cet inventaire : l'une non datée, en un cahier de 50 f. relié en parchemin blanc, fait partie de la Bibliothèque impériale de Vienne : *Papier kodex nº 8196* (1). L'autre, qui porte le titre : « *Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schaz- und kunstcammer zue Prag seind gefunden und auf ihrer majestät und ihrer fürstlichen gnaden von Lichtenstein bevelch seind den 6 decembris anno 1621 inventirt worden* », se trouve dans une liasse de pièces justificatives fournies par les héritiers de Künig le 11 octobre 1647, et fait partie des Archives des Finances impériales, à Vienne (2).

Ce sont évidemment deux copies d'un même document. Elles présentent néanmoins entre elles quelques variantes quant aux attributions des tableaux. Comme précisément certaines de celles-ci portent sur des œuvres assignées à Bruegel et à ses fils dans l'un des deux textes, il importe de savoir lequel est la version corrigée, et par conséquent la plus digne de confiance.

Au témoignage de Papazoni, qui a pris part aux opérations du premier inventaire, il a été écrit deux exemplaires de celui-ci, dont l'un *en forme de livre, relié en parchemin blanc*, a été, par lui-même, porté à Vienne et remis entre les mains de l'empereur. (Zimmermann nº 19433). Le signalement répond exactement à celui du codex 8196 de la Bibliothèque impériale.

L'autre exemplaire a été vraisemblablement gardé à Prague, car la revision de 1635 s'est faite à l'aide d'une copie remise à l'empereur par la veuve de H. C. Künig, avant mai 1634 (cf. Zimmermann 19436, 19437, etc.). Cette copie n'est pourtant pas, comme on serait tenté de le croire, identique à l'exemplaire aujourd'hui conservé aux Archives des Finances, car le texte utilisé pour la revision de 1635 est conforme à celui du codex 8196, là où ce dernier diffère du texte des Finances. (Voir nºs 1105, 1130, 1198, 1274).

La comparaison attentive des deux copies conservées, montre par divers indices, dont l'exposé nous entraînerait trop loin, que le dernier texte, publié par M. H. Zimmermann, est une rédaction revue et *corrigée* de l'inventaire de 1621. La correction doit avoir eu lieu après l'envoi à l'empereur du codex 8196, et avant le 30 Mai 1623, car les attributions faites lors de l'évaluation des tableaux vendus à Daniel de Brierss correspondent aux variantes contenues dans cette version (cf. nºs 1009 et 1037 avec les nºs 30 et 31 du reçu de Brierss). C'est vraisemblablement lors de cette taxation que les corrections furent faites.

Nous suivrons donc ici l'édition de M. H. Zimmermann, quitte à mentionner les variantes du codex 8196, et, si faire se peut, l'article correspondant de l'inventaire de 1647-48 (numération de M. Bela Dudik).

---

(1) Texte publié, avec des omissions fâcheuses, par Anton. Ritter von Perger, dans ses études sur l'histoire de la galerie impériale du Belvedère (*Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines in Wien*, VII. Vienne 1864. Pp. 104-112). Publié une seconde fois, avec de nouvelles lacunes et inexactitudes, par M. Olof Granberg : *Om Kejsar Rudolf II : s konstkammare ach dess svenska öden*... Stockholm 1902 (*Bilaga I*). — Dans ses essais d'identification entre les mentions de l'inventaire de 1621 et celles de 1647-48, M. Granberg n'a pas suffisamment tenu compte de l'emplacement des tableaux, d'où des confusions qu'il aurait pu éviter. Quelques-unes des correspondances indiquées par M. H. Zimmermann n'échappent pas non plus au même reproche.

(2) Publié intégralement par M. Heinrich Zimmermann, dans les *Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen nº 19421* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. T. XXV, Vienne 1905 — fasc. 6, p. xx et ss.





VILLAGE PILLÉ
Copie par Peeter II Brueghel
(Musée, Douai)

PAYSAGE NEIGEUX
Copie de Peeter II Brueghel
(Galerie Doria, Rome.)





Dans notre liste des œuvres originales conservées de Bruegel, nous avons déjà donné les extraits qui concernent trois tableaux, mentionnés dans les inven- de Prague :

A. 13 (Le Pays de Cocagne) = 1621 : « *Drei schlaffende bauern im schlaraffenland von dem alten Peter Prügel* » (Zimm. nº 911) = 1647-48 : « *Drei schlaffende Pauern* » (Dudik, nº 226). Identification sûre.

A. 29 (Berger fuyant le loup) = 1621 : « *Ein schaffhirt vom Peter Prügeln alten* » (Zimm. nº 830) = 1647-48 : « *Ein Hürdt* » (Dudik, nº 15). L'identification avec le tableau de la collection Johanson n'est que vraisemblable.

A. 8 (Dulle Griet) = 1647-48 : « *Ein Daffel mit Feuersbrunst, dorbev die furia mit Underschidlichen Monstern* ». L'identification est sûre, malgré l'absence de nom d'auteur. Nous ne trouvons rien qui y corresponde nettement dans l'inventaire de 1621, mais il faut probablement l'y reconnaître sous la mention vague et erronnée : « *Ein stück mit gespensten vom Hieronymo Boss* » (Zimm. nº 1350). Ce tableau en effet occupait la même place sur le banc, dans la Salle Espagnole.

Les compositions suivantes n'ont pas encore été citées :

B. 23. — VILLAGE PILLÉ PAR DES SOLDATS.

1621 : « *Eine dorfblinderung vom alten Prügl* » (Zimm. nº 883) se trouvait alors sur le banc, dans la première galerie. — En 1647-48, nous le retrouvons à la même place, semble-t-il, dans la même galerie et dans le voisinage de tableaux en partie les mêmes : « Eine Dorff-Blünderung » (Dudik, nº 36) (1).

Nous ignorons ce qu'est devenu ce tableau très probablement l'original de l'admirable et saisissante composition dont une copie, par Peeter II, figure au Musée de Douai. Celle-ci est datée de 1605. Elle mesure H. 116. L. 179 centimètres.

Cette composition, pour l'importance et pour le style peut être comparée au Massacre des Innocents du Musée de Vienne.

(Voir notre reproduction de la copie de Douai).

B. 24.
B. 25. — Trois tableaux désignés comme : MASCARADES.
B. 26.

1621 : « *Eine selsame mascarada vom Prügl* » (Zimm. 936).
« *Eine selzame mascara vom Prügl* » (Zimm. 938).
« *Ein mascara vom Prügl* » (Zimm. 940).

Ces trois tableaux, placés l'un près de l'autre, par terre contre le banc, dans la première galerie. Dans la même galerie nous retrouvons en 1647-48 : « *Ein Selzamer Möschgerade auff-zug* » à côté d'un autre (Dudik nº 32 et 33). Pour le troisième on peut hésiter entre le nº 27 : « *Ein Selzamer auff-zug* » et 41 : « *Eine Selzame Aussführung.* »

Quoi qu'il en soit, les libellés de 1647-48 montrent qu'il s'agit de *cortèges* de gens masqués ou déguisés. Il ne faut donc pas y voir la Joûte entre Carnaval et Carême du Musée de Vienne.

Nous ne savons ce qu'ils sont devenus.

---

(1) Et non, comme le conjecture M. H Zimmermann, nº 161, qui se trouve dans la seconde galerie.

L'épisode des Noces de Mopsus et de Nisa pourrait être désigné comme un « mascarade-aufzug ».

(?) **B. 27.** — L'HISTOIRE DE DÉDALE ET ICARE.

1621 : « *Eine Historia vom Dedalo und Icaro vom alten Prügl* » (Zimm. n° 957), dans la première galerie, à la muraille près des fenêtres. Ce tableau se trouve en 1647-48 dans la seconde galerie, mais en partie dans le voisinage des mêmes tableaux : « *Ein Landtschafft, Dedalo und Icaro* » (Dudik n° 259).

M. Olof Granberg (1) conteste pour ce tableau l'attribution à Bruegel; il croit, en effet, le retrouver au Musée National de Stockholm dans un paysage étoffé de la chûte d'Icare, et qu'il attribue, non sans vraisemblance, à Hans Bol. Il se peut, en effet, que l'inventaire ait attribué le tableau à Bruegel, par erreur ; pourtant il convient de remarquer que l'identification n'est pas tout à fait certaine, car l'inventaire de 1647-48 mentionne un second tableau : « *Dedalus und Igarus* » (Dudik n° 132) et d'autre part nous savons que Bruegel a traité ce sujet dans un de ses premiers paysages, gravé par Hoefnagel d'après un dessin fait à Rome en 1553. (Voir grav. n° 2).

Il n'est pas impossible que la collection de Prague ait renfermé une peinture du même sujet, par Bruegel, et dans ce cas, la perte serait d'autant plus regrettable que nous ne connaissons de lui aucun tableau de cette date.

B. 28. — UN BERGER (alias, UN MESSAGER) peint en détrempe.

1621 : « *Ein hirt mit wasserfarben vom alten Prügl* » (Zimm. n° 1130) — Variante, Codex 8167 : « *Ein bothe* ». Le tableau se trouvait alors alors dans la seconde galerie, à la muraille près des fenêtres.

En 1647-48, à la même place : « *Ein Hürdt* ».

On remarquera que le berger avait d'abord été pris pour un messager, et cette confusion s'expliquerait pour une figure de berger courant, comme celui de la collection Johnson. Le fait que la peinture était exécutée à la détrempe empêche naturellement de l'identifier avec ce dernier.

Par contre, nous sommes fort tentés de croire que le tableau fut du petit nombre de ceux que les Suédois laissèrent à Prague. Il nous est difficile en effet de ne pas le rapprocher des mentions d'un « messager » peint à la détrempe qu'on trouve dans les inventaires de Prague du XVIII[e] siècle, dont nous parlerons plus loin, et auxquels nous renvoyons.

B. 29. — St-GEORGES.

1621 : « *Der ritter sanct Georg vom alten Prügl* » (Zimm. n° 1363), dans le cabinet de travail de l'empereur, sur la cimaise. — L'inventaire

(1) *Om Kejsar Rudolf II : s Konsthammare och dess svenska öden.* Stockholm 1902, p. 54 s. et 111. Reproduction du tableau de Stockholm, p. 85.

de 1647-48 ne cite pas les peintures qui se trouvaient dans les appartements impériaux.

Il s'agit ici probablement d'un *Combat entre saint Georges et le dragon*, tel qu'il se voit dans la gravure de la *Kermesse,* dite *de la St-Georges.* De même, nous avons vu, dans d'anciens catalogues de ventes, que Bruegel avait traité séparément le Saint Martin qu'on voit dans sa grande Fête du Vin de la St-Martin. De même encore, Mopsus et Nisa, Ourson et Valentin ont été traités isolément, et dans le Combat entre Carnaval et Carême.

Pour les numéros suivants, il y a désaccord d'attribution entre les deux textes de l'inventaire de 1621 :

(?) **B. 30.** — SOLDATS DANS UNE TAVERNE.

1621 : « *Soldaten in einem wirtshaus, Brügl* » (Zimm. n° 1155) — Le Codex 8169 ne cite pas l'auteur. Le tableau était pendu à la muraille près des fenêtres, dans la seconde galerie. Nous n'avons pu le retrouver dans l'inventaire de 1647-48.

On remarquera qu'il n'est point spécifié qu'il s'agisse du vieux Peeter Bruegel.

(??) **B. 31.** — PAYSAGE.

1621 : « *Zwei landschaften mit kriegsvolk, die eine vom Peter Schaffenbrug, die andere vom Prügl* » (Zimm. n° 1226). Trad. : Deux paysages avec soldats, l'un de Peeter Schoubroek, l'autre de Bruegel.

Le Codex 8196 les attribue tous les deux à « *Hanss von Mecheln* ».

Comme le paysage de « Prügl » avait pour pendant une œuvre de Peeter Schoubroek, et que de plus il n'est point spécifié qu'il s'agisse du Vieux Bruegel, il est plus probable que le tableau était de Jan.

Ces peintures se trouvaient en 1621, dans la Salle Espagnole, sur le banc. On ne les y voit plus en 1647-8.

Ajoutons encore, parmi les mentions de tableaux attribués au jeune Peeter Brueghel, et qui étaient vraisemblablement des copies d'après son père, la seule dont le signalement soit intéressant : 1621 : « *Wie die pauern die soldaten schlagen, von jungen Peter Prügl* » (Trad. : Comment les paysans battent les soldats, du jeune Peeter Brueghel). Zimm. n° 1096, tableau qui se retrouve décrit dans les mêmes termes, dans l'inventaire de 1647-48.

V. INVENTAIRE DES COLLECTIONS DE L'ARCHIDUC LÉOPOLD GUILLAUME D'AUTRICHE VIENNE 1659

Ce précieux inventaire a été publié par M. Adolf Berger, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (1), d'après le manuscrit original qui fait partie des archives de la maison princière de Schwarzenberg.

Léopold-Guillaume était un amateur d'art de premier ordre. Fils de l'empereur Ferdinand II, il avait hérité de quelques-uns des tableaux qui venaient de l'empereur Rodolphe II ; mais la plus grande partie de sa collection fut formée à Bruxelles, où l'archiduc résida comme gouverneur-général des Pays-Bas, de 1646 à 1656. Il y avait constitué une vaste galerie de tableaux, tant italiens que flamands. Un peintre célèbre, David Teniers, en était le directeur ; celui-ci publia même un recueil gravé d'une partie de la galerie : malheureusement les œuvres des maîtres italiens seulement (2).

En 1651, Léopold-Guillaume fit un testamment, par lequel il instituait comme légataire universel le comte Jean-Adolphe de Schwarzenberg, mais léguait à son frère aîné, l'empereur Ferdinand III, ses trésors artistiques. On voit par ce testament, qu'en dehors de sa galerie de Bruxelles, l'archiduc possédait des œuvres d'art aussi à Vienne.

En 1656, ayant quitté le gouvernement des Pays-Bas, il se retira dans cette capitale, et y fit transporter ses collections, qui trouvèrent place, partie dans la *Neue Burg*, partie dans la *Stallburg*. C'est après ce transfert, que fut dressé l'inventaire de 1659.

Déjà, à diverses reprises, M. Gustav Glück a fait ressortir l'extraordinaire valeur de cet inventaire, au point de vue de l'attribution des tableaux du Musée de Vienne, surtout pour ceux du XVIIe siècle. La collection était, pour l'époque, exceptionnellement bien tenue : chaque tableau portait un numéro d'ordre (précédé d'une croix si c'était une œuvre italienne, sans croix pour les flamands et les allemands). Cette numérotation semble remonter à la direction de David Teniers ; il y a donc lieu de croire que, dans la plupart des cas, il en est de même pour la détermination des noms des peintres. C'est assez dire qu'elle émanait d'un homme particulièrement bien placé pour connaître les peintres flamands, ses contemporains.

L'auteur de l'inventaire de 1659 fut lui-même un homme de valeur, à en juger par la remarquable précision de ses descriptions, si concises qu'elles soient. Celles-ci, à la différence de bien des catalogues de notre temps, permettent généralement d'identifier de façon non équivoque, les tableaux cités, et cela d'autant mieux que les mesures sont prises avec soin, et que l'auteur a eu la sage précaution de tracer sur son manuscrit la longueur et les divisions de l'unité de mesure dont il s'est servi.

Naturellement, l'autorité de l'inventaire est moins grande pour la seconde moitié du XVIe siècle, faible pour la première moitié, et nulle pour le XVe. Cependant il y a lieu de faire observer qu'en ce qui concerne les œuvres de Bruegel, son grand-père par alliance, Teniers devait être bon connaisseur, vu

(1) Tome I, 2 pp. LXXIX à CLXXVII, avec table.

(2) *Theatrum pictorum*, 1660.

surtout la parenté de leurs genres, et l'influence que le maître a incontestablement exercée sur lui. (1)

La plupart des « Bruegel » de la collection figurent du reste actuellement au Musée impérial de Vienne, et, sauf dans un seul cas, la critique moderne en a confirmé l'authenticité. Nous avons cité plus haut, à propos de chacun, l'article de l'inventaire qui le concerne. Ce sont :

La Tour de Babel (Inventaire n° 581) = ci-dessus A. 6, (Musée de Vienne n° 715)

Les Saisons de l'Année (Inventaire n°s 582, 583, 584, 585 et 586) : trois de ceux-ci = ci-dessus A. 23, A. 24, A. 26. (Musée de Vienne n°s 711, 713, 709)

un quatrième = ci-dessus A. 25, (Château de Raudnitz)

le cinquième manque.

Le Repas de Noces (Inventaire n° 591) = ci-dessus A. 27, (Musée de Vienne n° 717)

De plus (sans nom d'auteur dans l'inventaire) :

Le Vin de la St-Martin (Inv. n° 568) = ci-dessus A. 32, (Réserve du Musée de Vienne)

Enfin, avec attribution erronée au jeune Brögel :

Le Proverbe du Dénicheur (Inv. n° 34) = ci-dessus A. 20, (Musée de Vienne n° 718)

Par contre, les tableaux suivants ont disparu :

B. 32. — JOUEUR DE CORNEMUSE.

Inventaire, n° 577 : « *Ein kleines Nachtstückhel von Oehlfarb auff Holcz, warin ein Sackhpfeiffer in einer Landschafft, mit einem grawen Rockh undt schwartzer kappen, umb den Leib ein schwartze Gürttel, undt in beedten Händten ein Pixen. — In einem schwarcz glatten Ramen, das innere Leistel verguldt, 1 Span 2 Finger hoch, unndt 1 Spann 3 Finger braidt — Von dem altem Brögel original.* » (Traduction littérale : « Un petit effet de nuit, de couleur à l'huile sur bois, dans lequel un Joueur de cornemuse dans un paysage, avec un habit gris, et un capuchon noir, autour du corps une ceinture noire, et dans les deux mains un tuyau. Dans un cadre noir poli, le filet intérieur doré, haut de 1 palme 2 doigts, et large de 1 palme 3 doigts. Original du Vieux Bruegel. »)

Les mesures équivalent, cadre compris, à 25 cm. de haut, sur 27 cm. de large.

Nous n'avons retrouvé aucune trace de ce tableau (2) dans les inventaires postérieurs.

B. 33. — LE MASSACRE DES INNOCENTS (de petit format).

Inventaire, n° 740 : « *Ein Stückhel von Oehlfarb auf Holcz, warin das Martyrium der unschuldigen Khinder. — In einer schwartz glatten Ramen,*

---

(1) Une nouvelle preuve de cette influence est fournie par l'un des tableaux de Teniers, récemment vendus à Paris, à la vente Sedelmeyer. Ce tableau (n° 53 du catalogue, désigné erronément comme *Le Sabbat aux enfers*) représente en réalité le sujet rare de *Dulle Griete* bravant l'Enfer, et la façon dont celle-ci y est représentée, le glaive au poing et portant son butin dans son tablier, prouve que l'auteur a connu la composition de Bruegel, soit directement soit indirectement.

(2) Citons pourtant la mention suivante : Paris 1897 — Vente Haro — *Le joueur de cornemuse* — adjugé 205 francs. (H. Mireur. Dictionnaire des Ventes d'Art).

das innere Leistel verguldt, hoch 2 Spann 6 Finger, und braidt 3 Spann 7 Finger — Original vom alten Brögel. » (Trad. litt. : « Un petit morceau de peinture à l'huile sur bois, dans lequel le Martyre des enfants innocents. Dans un cadre noir poli, le filet intérieur doré, haut de deux palmes 6 doigts, et large de 3 palmes 7 doigts — Original du Vieux Bruegel. »)

Les mesures : 54 cm. de haut, sur 77 cm. de large, cadre compris, prouvent qu'il s'agit d'un petit tableau, qu'il faut se garder de confondre avec le grand *Massacre des Innocents* du Musée de Vienne (A 22), ou avec la composition de dimensions moyennes, dont il existe de nombreuses copies par Peeter II (notamment au Musée d'Anvers) et dont l'original inconnu n'est probablement pas de Bruegel, mais bien de Merten van Cleve.

B. 34. — Un des tableaux de la Série des SAISONS ou des MOIS.

L'inventaire (n[os] 582 à 585) cite « *cinq* tableaux des saisons de l'année » comme quatre de ceux-ci seulement sont actuellement connus, il reste donc à retrouver le cinquième, sans doute une scène de *Printemps*.

L'inventaire cite de plus, sous le nom de Brögel, n° 590 : un grand paysage, dont la description détaillée, ainsi que les dimensions, concordent exactement avec l'un des tableaux du Musée de Vienne (n° 738). Mais l'examen du tableau lui-même prouve que cette fois l'auteur du catalogue s'est manifestement trompé. L'œuvre est due au pinceau, non de Bruegel mais bien de Lucas van Valkenborch. C'est un nouvel exemple qui prouve que, contrairement à l'avis des esprits timides ou paresseux qui attendent toujours « un document », même l'autorité d'un texte écrit de premier ordre, ne peut prévaloir contre le témoignage intrinsèque des œuvres elles-mêmes.

Outre les originaux que nous venons d'énumérer, la galerie de l'archiduc contenait encore une copie d'après le Vieux Bruegel :

B. 35. — PAYSAGE D'HIVER AVEC PATINEURS ET TRAPPE A OISEAUX.

Inv. n° 67 : « *Ein Stuckh von Oehlfarb auf Holcz, ein Winterlandschafft, warauf viel Persohn auf Eiszschuech lauffen unndt ein Vögl thethän. — In einen schwartzen Ramen, das innere Leistel verguldt, hoch 2 Spann 2 Finger, unndt 3 Spann 1 Finger bräidt. — Copey von dem von Breugel.* »

Ce tableau figure encore actuellement au Musée impérial de Vienne sous le n° 722. C'est en effet une copie par Peeter II. L'inventaire confirme l'impression qu'elle donne, à savoir qu'elle est faite d'après un original de son père. Le style se rapproche en effet étroitement de celui du paysage qui sert de fond au Dénombrement de Bethléem. Peeter II en a fait plusieurs répliques :

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum, n° 722 : signé P. BRVEGH.... 1601. — Bois, H. 39. — L. 57 Cm.
Rome, Galerie du Prince Doria.
Anvers, Galerie de feu le chev. Mayer van den Bergh. — Bois, H. 38 1/2 — L. 55 cm.

Vienne, Galerie du comte de Harrach.—Bois. H. 41 × L. 56 (d'après le catalogue de la Galerie de Harrach, ce serait une ancienne copie d'après le tableau du Musée impérial).

Vienne, chez M. Miethke, 1907. — Vienne, chez M. Fr. Schwarz, 1907.

Bruxelles (Le Roy), Vente Auguste Coster, 4-6 avril 1907 (nº 122). — Bois. H. 39. L. 57 cm.

Voir notre reproduction.

VI. INVENTAIRES DES COLLECTIONS IMPÉRIALES AU XVIIIe SIECLE

Au début de cet examen des anciens inventaires, nous avons annoncé que nous nous abstiendrions de le poursuivre au delà du siècle qui suivit la mort de Bruegel. Nous ne relèverons donc point toutes les mentions contenues dans les catalogues et inventaires qui vont se multipliant depuis la fin du XVIIe siècle. On pourra en trouver un grand nombre dans les recueils d'anciens catalogues de ventes, depuis Hoet jusqu'à Mireur, sans compter les catalogues contemporains.

Nous faisons pourtant ici une exception en faveur des collections impériales d'Autriche, d'une part parce que nous savons combien leurs fondateurs avaient recherché les œuvres du maître, et d'autre part parce que, ayant les principales œuvres authentiques sous les yeux, les directeurs de ces collections étaient moins en danger de confondre les originaux avec les copies ou imitations, que les amateurs de pays où les points de comparaison certains manquaient, ou échappaient à l'examen, étant confondus parmi les imitations.

INVENTAIRES DU PALAIS DE PRAGUE. 1718, 1737, 1763 et 1782.

Rappelons que les Suédois, lors du pillage de 1648, ne laissèrent presque rien des trésors artistiques du Hradschin. Les collections que nous y trouvons au XVIIIe siècle, sont donc de formation nouvelle, et proviennent en grande partie d'envois faits de Vienne, ou d'autres résidences impériales.

L'histoire de ces collections nouvelles, pendant tout le cours du XVIIIe siècle, nous est particulièrement bien connue, grâce à une série très-complète de documents, publiés par M. Wendelin-Boeheim, dans le tome X du *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, de Vienne. Parmi ceux-ci, le plus ancien inventaire est celui, assez sommaire, du 8 avril 1718. — Par contre, l'inventaire du 5 octobre 1737, établi par colonnes, indique méthodiquement la matière du support, la nature de l'encadrement, les dimensions (en aunes et pouces (1)), etc. Le même plan fut suivi dans les documents postérieurs analogues, tels que l'inventaire dressé le 20 octobre 1763, à la suite du transfert des objets auparavant conservés dans la « schatzkammer » ou « kunstkammer », dans une autre salle appelée « bildersaal ». Cette pièce, pour la désignation et l'attribution des œuvres d'art, ne s'écarte pas sensiblement de celles qu'on trouve dans l'inventaire de 1737, c'est pourquoi nous n'en reproduirons pas les termes. Il ne semble pas pourtant

(1) Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à savoir quelles étaient les longueurs exactes de ces unités de mesure.

que les tableaux soient restés tous longtemps en paix dans leur nouvelle résidence, car en 1773, nous pouvons, malgré l'absence de désignation des peintres, en reconnaître plusieurs, dans un relevé sommaire des tableaux ornant la partie du palais habitée par le baron de Czesky (à moins qu'il ne faille conclure que la « bildersaal » faisait partie de cet appartement).

Enfin, à la suite d'un décret du 21 septembre 1781, l'administration du palais prit une mesure grave : celle d'éliminer un grand nombre d'objets de collection, de natures diverses : œuvres d'art, minéraux, machines et instruments, etc., plus ou moins détériorés, ou jugés de minime intérêt. L'inventaire qui en fut dressé le 3 janvier 1782, et dont les numéros et les rubriques sont empruntés à celui de 1763, contient de plus, dans une colonne spéciale, l'évaluation de chaque objet, ce qui semble indiquer qu'il s'agissait d'un projet de vente. Certains signes conventionnels marquent pourtant que des objets furent réclamés par d'autres institutions, mais ce ne fut le cas pour aucun des tableaux qui nous intéressent.

Dans cet arrêté d'expulsion se trouvent malheureusement comprises deux œuvres « originales » de « Alt-Brügel ». (1)

Un seul des tableaux qui sont cités dans ces divers inventaires. est connu de nos jours : c'est la *Conversion de saint Paul*, du Musée impérial de Vienne. (voir son histoire ci-dessus A. 12).

Bruegel est désigné sous la forme « alt Briegel » (1718) ou « alt Brügel » (1737 et ss.) mais parfois le qualificatif est omis, de sorte qu'on ne sait s'il s'agit de lui, ou de Hans, son fils ; d'ailleurs il arrive que, même avec le qualificatif *alt*, il s'agisse d'œuvres de celui-ci (voir n° 113 de l'inventaire de 1718, et n° 537 de celui de 1737).

Par contre, les mentions suivantes semblent bien viser le Vieux Bruegel ; la première surtout mérite d'attirer notre attention :

B. 36. — MESSAGER COURANT.

Peinture à la détrempe.

H. 1 aune 4 pouces – L. 18 pouces, cadre compris.

Inventaire de 1718, n° 13 : « *Von alten Briegl : Ein laufender both, mit wasserfarben.* »

Inventaire de 1737, n° 237 : » *Ein laufender both, mit wasserfarben gemahlt. — H. 1 el 4 zoll — Br. 18 zoll. — Leinwand — Alten Brügel.* »

Celui-ci est, peut-être, un des rares tableaux laissés à Prague par les Suédois. Nous ne pouvons en effet nous défendre de la tentation de rapprocher les mentions qu'on vient de lire, de celles que nous avons citées plus haut sub B. 28, extraites de l'inventaire de 1621. Il s'agissait alors, il est vrai, d'un tableau représentant un berger, mais on pouvait le prendre pour un messager, puisque la première rédaction de l'inventaire s'y était trompée. Or la confusion est facile, si nous songeons à un berger courant comme celui du tableau de la collection Johnson, et surtout si nous supposons, dans celui-ci, la figure principale isolée du troupeau de l'arrière-plan. De fait, le tableau ici décrit était en hauteur, ce qui suppose précisément une figure isolée, peut-être une étude pour le *Mauvais berger*, de Philadelphie, ou du moins une figure semblable. On remarquera que

(1) En outre, nous y remarquons, n° 165 : « Une invention étrange, avec représentation de beaucoup de figures diaboliques, et d'une navigation infernale ». Panneau rompu, haut de 1 aune 15 pouces et large de 1 aune 10 pouces, original de « *Höllen Brügel* » — estimé 20 kreuzer. et n° 106 : « un petit disque soigneusement peint par « *Brügel* » [Jan ?] — taxé 20 kreuzer.

le messager de 1718 et 1737 est peint en détrempe comme le *berger-messager* de 1621.

Quoiqu'il en soit, l'inventaire de 1763 qui le décrit dans les mêmes termes, sous le nº 70, ajoute la fâcheuse mention : « *ruiniret* ». Cependant, en 1773, il ornait encore l'appartement occupé par le baron de Czesky : « *Ein fussboth auf leinwand* ».

Mais nous le retrouvons, malheureusement pour la dernière fois, dans la fatale liste de proscription de 1782. L'évaluation n'est que de 7 kreuzer ! Cette inscription constitue un certificat de déchéance, et signifie sans doute, un arrêt de mort.

(?) B. 37. — PAYSAN ET PAYSANNE DANSANT ENSEMBLE.

Toile. H. 3 aunes 2 pouces. — L. 2 aunes 14 pouces.

Invent. 1718, nº 466 : « *Alt Briegel, sub dubio original Ein bauer und baüerin so mit einander tanzen.*

Inv. 1737, nº 527 : « *Ein Bauer und eine Bauerin wie sie tanzen. — H. 3 el 2 zoll. Br. 2 el 14 zoll. — Leinwand, — Alten Brügel.* »

On le voit, l'auteur de l'inventaire de 1718 se demande si c'est un original ou une copie. On remarquera d'autre part, les dimensions extraordinaires, qui supposent des figures de grandeur naturelle. Enfin la peinture est sur toile, sans qu'il soit spécifié qu'elle est en détrempe.

Cependant l'inventaire de 1763, qui le décrit dans les mêmes termes, sous le nº 160, le qualifie œuvre originale.

Il faut probablement identifier ce tableau avec la toile, en fort mauvais état, qui en 1773 ornait l'appartement dudit baron de Czesky : nº 106 : « *Ein bauernstück danzend, auf leinwand, sehr ruinirt.* «

La dernière mention ne laisse guère d'espoir de retrouver cette peinture qui eût été d'un grand intérêt si elle émanait réellement du maître. — Ce mauvais état de conservation nous explique pourquoi la toile figure parmi les tableaux éliminés en 1782. Elle est alors évaluée 30 kreuzer.

B. 38. — DIVERSES FIGURES EN COSTUMES ANCIENS.

Toile, H. 1 aune 18 pouces. — L. 1 aune 5 (alias 15) pouces.

Inv. 1718, nº 486 : *Alt Briegel : Worauf etliche figuren in alten trachteñ.* »

Inv. 1737, nº 305 : « *Etliche figuren in alten trachten. — H. 1 el 18 zoll. Br. 1 el 5 zoll* [Inv. 1763 : *1 ehl 15 zohl*]. — *Leinwand. — Alten Brügel.* »

Cette fois encore il s'agit donc d'un format en hauteur, et d'une peinture sur toile, sans qu'il soit dit qu'elle était en détrempe, ce qui jette quelque doute sur l'attribution au Vieux Bruegel, au moins comme original de sa main. — Cependant il continue à être cité comme un original du maître, dans l'inventaire de 1763.

Malgré l'absence de nom de peintre dans l'inventaire sommaire de l'appartement du baron de Czesky, en 1773, on y reconnaît ce tableau sous le nº 51 : *Etliche figuren in alten tracht.* »

Comme il ne figure pas sur la liste de proscription de 1782, il y aurait lieu de rechercher s'il ne se trouve pas encore au palais du Hradschin.

B. 39. — DEUX PAYSANS.

Bois, H. 12 pouces. — L. 13 pouces.

Inv. 1737. n° 96 : « *Zwei Bauern. — H. 12 zoll. Br. 13 zoll. — Ramen vergoldt. — Holz. — Original alten Brügel.* »

C'était, on le voit, un tout petit panneau.

Nous n'avons pas trouvé la mention correspondante en 1718 ; et il ne figure plus, du moins de façon reconnaissable, dans l'inventaire de 1763.

A l'inverse des précédents, c'était un panneau peint à l'huile, peut être un proverbe ? Il y aurait lieu de rechercher ce qu'il est devenu, car il est assez probable qu'il existe encore.

(?) B. 40. — LA CONVERSION DE SAINT PAUL (deuxième composition).

Bois, H. 14 pouces. — L. 1 aune 15 pouces.

Inv. 1737, n° 110 : « *Pauli bekehrung. — H. 14 zoll. — Bz. 1 el 15 zoll. — Holz. — Original Brugel.* »

En 1737 ce tableau se trouvait à Prague ensemble avec le grand tableau, aujourd'hui à Vienne. — L'inventaire de 1718 n'en cite qu'un sous le n° 306, mais lequel ? — Dans l'inventaire de 1763, on ne trouve plus aucun des deux.

Les dimensions sont sensiblement moindres que dans le panneau de Vienne, surtout en hauteur. S'il n'y a pas d'erreur dans les chiffres, le format était anormalement allongé.

INVENTAIRES DE LA " SCHATZKAMMER ,, IMPÉRIALE DE VIENNE, EN 1747-48 ET EN 1750

De 1747 à 1750 l'arrangement des collections impériales de Vienne fut complètement remanié. A cette réorganisation se rapportent trois inventaires publiés dans le *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, (Vienne, t. X, n°s 6243, 6246 et 6253).

Le premier de ceux-ci est, d'après son titre, une spécification des tableaux qui furent trouvés dans la « Kais. Königl. Schatzcammer », lors de sa réorganisation en 1747-1748. (Nous le désignerons comme : invent- 1747-8.)

Le deuxième, daté du 4 juillet 1748, est un reçu délivré par Johann Martin Rausch, « Kaiserlicher Gallerieinspector und Kammermaler », pour les objets tirés de la Schatzkammer, et remis entre ses mains (nous le désignerons comme : Rausch 1748.)

Enfin, le troisième, de l'année 1750, est un inventaire des tableaux remis par Joseph de France à Ignatio von Schwingheimb, pour être déposés dans la « Weltliche Schatzkammer », tableaux reconnus à nouveau par J.-M. Rausch (ci-dessous, nous le désignons comme : inv. 1750). — La numérotation de cet inventaire correspond à celle du premier.

B. 41. — UN VIEUX PAYSAN ET UNE VIEILLE PAYSANNE.

Inv. 1747-8, nº 49 : « *Ein alter bauer und baüerin von alten Prügl.* »

Inv. 1750, nº 49 : « *Ein deto* (mitteres stück) *mit einen alten bauern und baüerin von alten Brügl.* »

Il ne semble pas qu'on puisse l'identifier avec le tableau de Prague B. 39. Ce dernier était fort petit, et ne pouvait donc être qualifié : « mitteres stück. »

B. 42. — MENDIANTS AVEUGLES.

Peinture à la détrempe.

Inv. 1747-8, nº 108 : « *Ein Stück worauf blinde Pettler von von Prügl.* »

Inv. 1750, nº 108 : « *Ein Mitteres Stück auf welchem blinde bettler vcm Brügl.* »

Le reçu de Rausch, 1748, mentionne le même tableau : « *I Stickhl mit blinden bettlern von Prigl* » et en outre, il précise une particularité importante, en rangeant le tableau parmi les « *bilder von wasserfarbe* » (peintures en détrempe).

Il résulte des termes ci-dessus, que le tableau, de format médiocre, ne peut être confondu à aucun titre, avec celui de la *Parabole des Aveugles,* de Naples ; mais ne serait-il pas identique avec le tableau d'*Aveugles* de la galerie de Granvelle : B. 11 ? — Nous avons déjà soulevé la question.

Parmi les divers articles de l'inventaire, celui-ci nous paraît surtout mériter l'attention.

(??) **B. 43-46. — LES QUATRE SAISONS.**

Quatre petits tableaux.

Inv. 1750, nº 114 : « *Zwei kleine stuckel so den Frühling und Sommer andeuten, von Bauern-Brügl.* » — Nº 117 : « *Zwei kleine stückel, wovon eines der Herbst und das andere den Winter vorstellet, vom alten Brügl.* »

Le texte de l'inv. 1747-8 est à peu près identique. On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une des nombreuses copies peintes par Peeter II d'après les deux gravures de Bruegel : le Printemps et l'Été, éditées en 1570, avec l'Automne et l'Hiver ajoutés par Hans Bol ?

Le reçu Rausch mentionne : « *1* (sic) *stückh : die Vier Jahreszeiten nach* (sic) *alten Prigl.*

Le 1 n'est vraisemblablement que l'effet d'une distraction. On remarquera qu'il les considère comme copies.

Rausch 1748 cite d'autres œuvres de « alten Prigl » dont plusieurs sont sans doute identiques à des tableaux actuellement conservés au Musée de Vienne :

« *1 Stuckh worauf ein bauern Kirchtag von alten Prigl.* » (= probablᵗ A. 28).

« *1 Stuckh deto* [landschaft] *von alten Prigl.* » (= B. 35, ou bien le cinquième paysage, aujourd'hui manquant, de la suite des *Saisons* ou des *Mois ?*).

« *1 deto* [stückh mit bauern] *von alten Prigl.* »

Ces termes vagues ne permettent aucune identification.

« *1 Stuckh den fasten vorstellend von deto* [alten Prigl]. » (= probablt A. 2).

Il cite de plus :

« 1 Stuck worauf ein bauernkrüg von Prigl ».

« 1 Stückhl worauf ein hölle von Prigl ».

Mais s'agit-il ici du Vieux Bruegel ou de Jan ?

C

TABLEAUX CONNUS SEULEMENT PAR DES COPIES PEINTES OU GRAVÉES

Par ce qui précède, on a pu constater qu'un grand nombre de tableaux cités comme œuvres du Vieux Bruegel dans des documents anciens dignes de foi, ont actuellement disparu. Pourtant la plupart de ces textes se rapportent à de grandes collections telles que celles de la famille impériale, lesquelles subsistent dans leur ensemble, et où par conséquent les conditions de conservation étaient les plus favorables. Pour les tableaux qui se trouvaient chez de simples particuliers, le déchet a dû être bien plus considérable. Enfin, les peintures à la détrempe, si nombreuses dans l'œuvre de Bruegel ont, presque toutes, péri. Ces tableaux perdus ou ignorés nous sont en partie révélés par des copies.

Déjà, à propos des œuvres originales du maître, nous avons eu la preuve que plusieurs de celles-ci firent l'objet de copies nombreuses. Parmi les copistes, nous avons rencontré non-seulement les noms d'artistes comme *Roelandt Savery*, comme *David Vinckeboons*, qui ont fortement subi l'influence de la famille Brueghel, mais encore celui de *Rubens* lui-même. Ce furent là des copistes plus ou moins occasionnels. Les copistes réguliers de Bruegel furent ses deux fils *Peeter* et *Jan*, le premier surtout, qui en fit sa spécialité.

Avant de parler de son œuvre, arrêtons-nous un instant à son frère cadet :

IAN ou HANS BRVEGHEL (1), né en 1568, un an seulement avant la mort de son père, et décédé en 1625, fut un artiste original, d'un grand talent, et parcourut une brillante carrière. Il fut le créateur du tableau de fleurs, comme genre séparé, et porta au plus haut degré de perfection précieuse un style de paysage, voisin de la miniature, qui trouva de nombreux imitateurs. Nous n'avons pas ici a retracer sa biographie, ni à étudier son œuvre. Un mot seulement pour dissiper une équivoque qui n'a que trop duré : Chacun connaît le surnom « *De Fluweelen Breughel* » (= *Sammet Brögel*, *Breughel de Velours*), qui lui vint, à ce qu'on assure, de son habitude de porter des habits de velours. D'autre part les incendies et les enfers, généralement avec sujets mythologiques, qu'il peignit fréquemment, surtout dans sa jeunesse, lui valurent, en tant qu'auteur de ceux-ci, un second surnom, celui de « *Den Helschen Brueghel* » (= *Höllenbrögel*, *Breughel d'Enfer*). Or vers le milieu du XVIIIe siècle, cette double appellation fut cause d'une fâcheuse confusion : on en conclut à l'existence de deux personnalités distinctes. Comme on savait que « Breughel de Velours » était le surnom de Jan, quelqu'un s'avisa que « Breughel d'Enfer » devait désigner son unique frère, et

(1) Il signait ses tableaux uniformément BRVEGHEL, sans initiale du prénom, et généralement avec date. Ses contemporains le désignaient fréquemment sous le prénom de *Hans*. Il est à remarquer que cette forme se trouve même dans des documents contemporains français, tels que l'inventaire de la maison de Granvelle ; c'est une preuve typique de l'usage.

Peeter II fut désormais affublé de ce surnom, bien que personne ne pût citer de celui-ci une composition originale de scène infernale. Ce fut, croyons-nous, J.-B. Descamps, qui répandit cette erreur (si tant est qu'il n'en fût pas l'auteur, comme de bien d'autres). A partir de la publication de son ouvrage (1751), elle fut répétée par tous les écrivains, avec cette docilité moutonnière qui semble aller de préférence aux erreurs les plus palpables. (1)

On doit à Jan Brueghel de bonnes copies d'après les œuvres de son père ; nous en avons déjà cité, par exemple celles d'après la *Rixe de Jeu* à Dresde et à Vienne (voir B. 22), la belle copie d'après les *Aveugles* de Naples, au Louvre (voir A. 15). On en trouvera d'autres plus loin.

Les copies de Jan sont plus soignées que celles de son frère, mais comme il est un artiste personnel, ayant une esthétique propre, il ne peut s'empêcher de traduire et d'interpréter, tout en copiant. Or, son idéal n'a rien de l'âpreté, de l'acuité, de l'individualité qui distinguent le Vieux Bruegel ; il tend au contraire au joli, au lisse, à la forme régularisée, généralisée, banalisée aussi, à la facture polie, minutieuse et précieuse. Quelque effort qu'il fasse, tout cela se sent dans ses copies.

PEETER (II) BRUEGHEL (ou BREUGHEL), (2) le fils aîné, né en 1564, franc-maître du métier des peintres à Anvers en 1585, est plus important pour nous, parce que, simple copiste, il a passé presque toute sa vie à reproduire à plusieurs exemplaires, les œuvres de son père. Déjà Carel van Mander, dans l'erratum de son ouvrage, le cite comme ne faisant pas autre chose.

Peeter II n'était donc qu'un copiste de profession : nous ne connaissons sous sa signature aucune peinture que nous soyons autorisés à regarder comme étant de sa composition. Cependant, dès les débuts de sa carrière, nous le voyons attirer chez lui de nombreux élèves : 1588, Franchois de Grooten ; — 1592-3, Fransken Snyers (Snyders, le célèbre animalier), et Hans Tripon ; — 1596-7, un

---

(1) Hans Brueghel peignait volontiers sur cuivre, il affectionnait les petits formats, et nous connaissons encore de lui, — par exemple à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, au Musée du Prado à Madrid, à la Pinacothèque de Munich (*Incendie de Troie*, *Incendie de Sodome*), au Musée de Dresde, (*Junon aux Enfers*, *Tentation de saint Antoine*), naguère au Belvédère de Vienne (*Enée aux Enfers*), etc. — plusieurs tableautins d'incendies et de diableries, peints sur cuivre, signés et datés, qui correspondent exactement à ceux auxquels l'appellation ; « Brueghel d'Enfer » était attachée dans les textes antérieurs au milieu du XVIIIe siècle, et même plus tard, par exemple : *Incendie de Sodome et de Gomorrhe* (Vente à Amsterdam 1738), *Incendie de Troie*, sur cuivre (V. La Haye 1765 ; Alkmaar 1766), *Enée aux Enfers*, sur cuivre (V. La Haye 1749 ; Amsterdam 1749), *La Barque de Charon* (V. Amsterdam 1738 ; 1745), *L'Enfer*, sur cuivre (V. Amsterdam 1739 ; La Haye 1764) etc., etc.

Or nous ne connaissons pas d'exemple que Peeter II Brueghel ait traité des sujets mythologiques, et de plus il ne peignait pas sur cuivre. — Le plus ancien exemple non douteux de l'emploi, dans un catalogue de vente, de l'expression « Helsche Breughel » pour le désigner est postérieur à la publication de l'ouvrage de J. B. Descamps (1751). Nous le trouvons dans le catalogue d'une vente anversoise de 1767 : Trad. litt. : Un effet d'hiver dans lequel les Trois Rois viennent auprès du Christ, avec beaucoup de figures. — Ici, sujet et dimensions montrent qu'il s'agissait de l'un des nombreux exemplaires de la petite Adoration des Mages avec effet de neige, copiée par Peeter II d'après son père, dont il sera question ci-dessous.

(2) Il signait ses tableaux P. BRVEGHEL ou P. BREUGHEL, et datait généralement de l'année de la confection de la copie. La coïncidence fréquente de cette dualité d'orthographe de la signature avec certaines différences de facture, nous porta d'abord à croire que la signature P. BREVGHEL, la plus récente comme orthographe, était celle de son fils Peeter III, qui fut reçu franc-maître, au métier des peintres d'Anvers, en 1608. En effet, tous les tableaux sur lesquels nous avons lu cette orthographe sont postérieurs à cette date. Mais il faut remarquer d'autre part que le plus récent est de 1536, donc antérieur à la mort de Peeter II. Depuis, nous nous sommes persuadés que c'est lui-même qui a modernisé son nom, et nous croyons avoir trouvé une meilleure explication des divergences de facture et de qualité.

élève non nommé ; — 1599, Andries Daniels ; — 1608, Hans Garet ; — 1611, Jasper Breydel ; — 1615, Gillis Placquet ; — enfin 1626-7, Gonsael Kocx (Gonzalo ou Gonzalès Coques, le fameux portraitiste). Ajoutons à cette liste, le nom de son fils Peeter (III) Breughel, né en 1587 et reçu au métier en 1608. Il résulte de là que Peeter II eut presque constamment un ou plusieurs jeunes apprentis (Franchois Snyders était entré chez lui à l'âge de 13 ans, et Gonzalo Coques à 9 ans). Nous en concluons qu'il dirigeait un véritable atelier de copies, ce qui suffit à expliquer, et l'extrême abondance de sa production, et, en même temps, la diversité de facture et surtout de qualité entre ses copies, dont certaines sont fort belles comme le *Couple villageois attaqué par des routiers*, de l'Université de Stockholm, tandis que d'autres sont d'une exécution rude et grossière. Sans doute, il faut tenir compte aussi du prix médiocre qu'atteignaient ses peintures, car nous savons qu'il fut toujours besogneux, en dépit de sa grande productivité. Toutes ses copies bonnes ou mauvaises offrent pourtant entre elles des traits communs à qui les analyse de plus près ; je me borne ici à en signaler un seul : sa manière de rendre le feuillé des arbres : chaque rameau se termine en une touffe de trois feuilles allongées, disposées en éventail et fortement accentuées. Ce feuillé n'a rien de commun avec celui du Vieux Bruegel ; c'est peut-être la trace la plus sensible du séjour de Peeter II dans l'atelier de son maître, le paysagiste Gillis van Conincxloo.

Il y a lieu de se demander aussi où Peeter II, qui travaillait à Anvers, trouvait les originaux de ses copies. Ceux-ci étaient déjà dispersés. Peut-on admettre par exemple, que ses diverses copies d'après le *Massacre des Innocents*, aujourd'hui à Vienne, et qui déjà avant 1604 appartenait à l'empereur Rodolphe II, auraient toutes été exécutées avant le passage de ce tableau dans les collections impériales ? Non, sans doute ; il faut donc conclure que, le plus souvent, nous avons affaire soit à des copies de copies, soit à des copies peintes d'après dessins ou gravures. Dans le premier cas, on s'explique que le format concorde avec celui de l'original, tandis que cette coïncidence serait plus difficile à expliquer dans la seconde hypothèse. Lorsque la copie était exécutée d'après dessin, on comprendra sans peine que les couleurs diffèrent, mais il peut en être ainsi, même dans le premier cas, par suite du désir de varier.

Toutes ces différences dans les conditions du travail, viennent s'ajouter à ce que nous disions précédemment de la collaboration des apprentis, pour rendre compte des différences de facture et de mérite. D'autre part on saisira tout le parti qu'il y a à en tirer pour compléter notre connaissance de l'histoire des œuvres du Vieux Bruegel.

Au début de nos recherches, nous avons cru que, comme à l'époque où écrivait Carel van Mander, Peeter II avait continué pendant toute sa vie à copier exclusivement les œuvres paternelles, et que, par conséquent, à travers chacune de ses peintures, il fallait voir une œuvre du Vieux-Bruegel, ce qui en aurait fait une source de connaissance de premier ordre pour l'œuvre perdu de celui-ci. — Malheureusement il faut en rabattre ; nous avons depuis longtemps acquis la preuve que Peeter II, après avoir répété de nombreuses fois ses copies d'après son père, a cherché à renouveler ses sujets en travaillant aussi d'après d'autres modèles. Voici des exemples de ses infidélités :

Musée d'Augsbourg : Grande *Kermesse villageoise* signée P. Brveghel 1616 (phot. par Hoefle). C'est une copie, peinte avec altération des proportions et changements dans le paysage, d'après la gravure de H. S. Beham (dont le 2me état est daté de 1535).

Vienne, chez M. Fr. Schwarz : *Cabinet d'un procureur*, signé P. Brveghel : copie d'un tableau dont il existe de nombreux exemplaires (Musées d'Anvers, de Valenciennes, de Péronne ; Anvers, coll. M. Dumont (signé) ; Lokeren, coll. de

Made Maes, etc.) L'auteur de l'original est inconnu, mais n'a évidemment rien de commun avec Bruegel. — Composition analogue, à St-Pétersbourg, coll. de M. Delaroff.

Bruxelles, chez M. Lambeaux : *Tentation de saint Antoine* signée BREVGHEL 1620, copie d'après un « Boschesque » inconnu.

Lucques, Galerie du marchese Mansi : *Le Roi boit*, l'une des nombreuses copies d'après un original que nous croyons de Merten van Cleve (voir ci-dessous).

On ne peut donc, sans plus, conclure d'une copie de Peeter II, à l'existence d'un original de Peeter I. Ce serait une tâche intéressante, mais difficile, de s'efforcer de dégager dans le grand nombre des peintures du copiste, celles qui ont une telle origine. Pour cela, il faudrait commencer par dresser une liste complète des compositions différentes qu'il a reproduites, et rassembler les photographies d'au moins un exemplaire de chacune. Il faudrait de plus connaître mieux le style des émules de Bruegel, qui pourraient avoir fourni des modèles au copiste. Nous n'avons pu entreprendre ce travail d'enquête et de comparaison. Aussi, tandis que nous avons essayé d'être aussi complet que possible dans les chapitres précédents, nous bornerons-nous ici, par mesure de prudence, à un strict minimum.

Qu'on ne nous reproche donc pas de ne point citer ici plusieurs copies qu'on peut fort raisonnablement faire remonter à des inventions du Vieux Bruegel : telle la grande composition synthétique des *Proverbes flamands* (Musée de Haarlem ; Anvers, vente Delehaye 1904 : signé P. BRVEGEL, H. 116. L. 170 cm. ; etc.) ; — tel le *Cortège de la noce rustique*. (Anvers, Musée : signé P. BREVGHEL, H. 69 1/2 cm. L. 116 cm. ; Paris, anc. coll. comte Léon Mniszech ; Anvers, anc. coll. René della Faille de Waerloos, vente Amsterdam 7 juillet 1903, etc.) ; — telles les nombreuses *Kermesses* (par exemple, Musée d'Anvers : signé P. BREVGHEL, H. 72 1/2. L. 123 cm. ; et autres compositions du même sujet) ; — tel le *Retour de la Kermesse* (Anvers, Musée, prov. de la Coll. G. Koninckx 1901 : signé P. BREVGHEL, Bois. H. 55 cm. L. 66 cm.; St-Pétersbourg, coll. M. Delarof : signé BRVEGHEL, etc.) ; — tels les nombreux *Proverbes*, en rond, (Bruxelles coll. Ch. L. Cardon ; coll. Fétis ; Paris, vente Rothan, etc). — Mais où tracer la limite ? Faut-il admettre aussi l'*Auberge de St-Michel* (Bruxelles, deux exemplaires différents dans le commerce, en 1906) ; la *Danse de l'œuf* (Lokeren, Coll. Made Maes) ; la *Fête des Innocents* (Gand, Coll. Haus, etc.), et tant d'autres ?

On trouvera ci-dessous une liste très incomplète de quelques copies pour lesquelles il existe des présomptions spéciales en faveur de la paternité originelle de Peeter I.

I. GRAVURES PORTANT L'INDICATION ÉCRITE QU'ELLES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES D'APRÈS UN ORIGINAL PEINT DE BRUEGEL.

Une telle mention constitue un véritable texte écrit, dont l'autorité est comparable à celle des documents analysés précédemment.

Dans nos listes, nous avons déjà rencontré des exemples de ce cas, telle la gravure du *Trépas de Notre-Dame* (B. 13), la gravure du *Bailleur* (B. 16), celle de la *Rixe de jeu* (B. 22) ; la suivante n'a pas encore été citée ici :

C. 1. — SCÈNE DE PATINAGE DEVANT LA PORTE SAINT-GEORGES, A ANVERS.

Voir ci-dessus grav. nº 205, et notre reproduction.

Le *deuxième* état de cette gravure porte la signature : *P. Breugel delineavit et pinxit ad vivum 1553. — Joan Galle excudit.* Comme cette légende n'a été ajoutée que sur le 2me état, elle n'a naturellement que l'autorité de l'affirmation de J. Galle. C'est en tous cas un témoignage ancien, et qui semble bien informé, vu la précision avec laquelle il est exprimé.

II. COPIES PEINTES CORRESPONDANT A DES GRAVURES EN CONTRE-PARTIE, PUBLIÉES AVEC LA SIGNATURE DE BRUEGEL.

Lorsque la peinture est dans le même sens que la gravure ancienne, il faut généralement supposer qu'elle a été exécutée d'après celle-ci. C'est le cas, entre autres, pour les nombreuses copies, signées P. Brevghel, d'après la série des *Saisons*, laissée inachevée par Bruegel, et éditée par Cock en 1570 (grav. nos 200 et 202), ou encore pour les *Œuvres de miséricorde* (Vienne, galerie du comte de Harrach, signé P. Brevghel ; Anvers, coll. Kums, etc.) peintes par Peeter II d'après la gravure de la *Charité* (grav. 134), avec omission de la figure symbolique.

Il en est autrement quand la gravure a été faite d'après un tableau. Elle se présente alors en contre-partie, comme c'est le cas, par exemple, pour le *Pays de Cocagne*, gravé par P. a Merica, d'après le tableau de Bruegel (A. 13). — En principe, nous pouvons donc inférer de l'existence de copies en sens contraire d'une gravure, qu'elles ont été exécutées d'après une composition originale peinte (ou du moins d'après un dessin original). Tel est le cas pour l'exemple suivant :

C. 2. — DANSE DE NOCES (1558 ?)

Pour la gravure, voir ci-dessus nº 210, et notre reproduction. — M. H. Hymans rapporte qu'il existe des épreuves avec la date 1558, qui s'accorde, en effet, avec le style de l'œuvre. C'est d'après la gravure qu'a été peinte la copie du Musée de Bordeaux, que M. Axel Romdahl, trompé par les catalogues, a citée comme œuvre originale, bien que le fait qu'elle est sur cuivre eut dû le mettre en défiance ; mais il existe aussi de nombreuses copies par Peeter II d'après l'original peint :

Munich, Pinacothèque, nº 679 : Bois, H. 89. — L. 51 cm.

Gand, Coll. M. Fernand Scribe (Prov. : Coll. Lefèvre-van den Berghe).

Gand, Coll. Made Morel de Boucle-Saint-Denis, née Hulin (Prov. Coll. Charles Hulin; auparavant Coll. Jean Blommaert) : Signé P. BREGHEL.

St Pétersbourg, Coll. Princesse Julie Ouroussoff : Signé P. BREVGHEL, 1621.

St Pétersbourg, Coll. M. Delarof.

Hambourg, Coll. M. Weber : Bois, H. 42. — L. 56 ½ cm.

etc.

On peut assimiler à ce cas, celui un peu différent, des deux compositions suivantes, dont l'une, l'original perdu de la gravure, était une

reprise modifiée de la première composition. Bruegel a souvent traité les mêmes sujets, mais toujours en conservant le sens primitif, ainsi ses *Aveugles* marchent toujours de dextre à senestre.

C. 3. — EXCISION DE PIERRES DE FOLIE, 1556.

Copies :

Paris, Coll. Dr Paul de Molènes (reprod. dans l'*Iconographie de la Salpétrière,* par le Dr H. Meige, 1895).

St Omer, Musée.

M. Max Friedlaender nous a communiqué de petites photographies d'amateur d'après un troisième exemplaire, lequel se trouve actuellement dans une collection privée hongroise. Celui-ci, qui porte la signature P. brueghel 1556, est peut-être l'original. Ni M. Friedlander, ni nous, n'avons vu le tableau, et la photographie est trop petite et trop mauvaise pour permettre une affirmation, mais la date indiquée s'accorde bien avec ce que nous savons du style de Bruegel à cette époque, et la composition suivante, datée de l'année d'après, est manifestement une amélioration de la première, ce qui confirmerait encore la date antérieure de celle-ci.

Le sujet est tout à fait dans la tradition de Bosch.

Dans les extraits de catalogues de ventes, publiés par H. Mireur, nous relevons sous le nom du Vieux Bruegel : Paris 1873, vente Papin : *L'Opérateur*, adjugé au prix de 5.800 francs. S'agit-il de la même composition ? ou bien de la suivante ?

C. 4. — EXCISION DE PIERRES DE FOLIE, 1557, dite « DEKEN VAN RONSE (Doyen de Renaix). »

L'ordonnance générale est la même que dans le tableau suivant, mais partout les variantes constituent des progrès sensibles.

Cette composition ne nous est connue que par la gravure (voir grav. 192). Il ne s'agit pourtant pas d'une composition dessinée par le maître en vue de la reproduction ; cela résulte déjà du fait que la gravure est l'œuvre d'un inconnu, assez médiocre du reste. — Il y a donc tout lieu de croire que Bruegel aura repris son sujet, en l'amendant, en un second tableau, actuellement perdu.

Quant à l'inscription : « *Den Deken van Ronse in Vlaēderē* », ajoutée après-coup sur l'exemplaire reproduit par le Dr Meige, il est possible qu'elle y ait été mise par un possesseur qui, ne comprenant pas le sujet, a cru y voir une scène de tortures, et a donné au principal opérateur le surnom populaire de l'inquisiteur Titelmans.

Voir notre reproduction.

(?) **C. 5.** — EXCISION DE PIERRES DE FOLIE, 1559, dite « SORCIÈRE DE MALLEGHEM. »

La date ne figure que sur le deuxième état.

Ici, il est moins manifeste que la gravure ait été faite d'après une peinture, mais la parenté de sujet et de date avec les deux compositions

précédentes, le donne à penser, et la façon dont est accrochée l'épée de l'homme en armure, ainsi que quelques autres indices analogues, permettent de songer à une reproduction en contre-partie, sans suffire à la prouver.

Voir notre reproduction.

III. GRAVURES D'APRÈS BRUEGEL, OÙ ABONDENT LES GAUCHERS.

Cette particularité indique que la composition originale n'était point faite en vue de la reproduction gravée ; on peut en conclure que c'était une peinture, ou du moins un dessin fait en vue de l'exécution d'un tableau.

C. 6. — LES NOCES DE MOPSUS ET DE NISA (Grav. 216).

Le renversement est ici très clairement marqué. Mopsus porte son sabre au côté droit, et le musicien qui gratte une pelle en guise de mandoline, tient son instrument de la main droite, et en joue de la main gauche. — Ce qui confirme singulièrement le fait, c'est que nous retrouvons ce même épisode dans le *Combat entre Carnaval et Carême* (A. 2), d'une manière très semblable bien que différente ; or là les personnages vont de senestre à dextre et usent de la main droite, de façon normale. Le cas se rapproche donc de celui de C. 4 comparé à C. 3.

On ne peut dire la même chose de la gravure sur bois d'Ourson et Valentin.

Voir notre reproduction.

C. 7 et **C. 8**. — CUISINE GRASSE et CUISINE MAIGRE (gravures datées de 1563).

Voir ci-dessus grav. 154 et 159. M. René van Bastelaer a déjà fait remarquer que l'usage de la droite au lieu de la gauche fait supposer l'antériorité de compositions peintes. Le cas est pourtant moins caractérisé que dans l'exemple précédent.

Les mêmes sujets avaient d'ailleurs déjà été traités en peinture par Bosch (cf. Vasari et Justi).

Voir nos reproductions.

IV. COMPOSITIONS COPIÉES PAR DES ARTISTES DIFFÉRENTS.

Nous avons vu que plusieurs des tableaux de Bruegel furent copiès et par Peeter II et par Jan, et parfois par d'autres artistes. Tel fut le cas, par exemple, pour le *Triomphe de la Mort* (A. 21) dont nous avons cité des copies par Peeter II et par David Vinckeboons ; — la *Rixe de jeu*, copiée par Hans Brueghel et par Peeter II.

Lorsque nous rencontrons ainsi, à côté de copies par l'un des fils du maître, d'autres peintes par des artistes contemporains, surtout quand ceux-ci sont connus comme imitateurs de Bruegel, la supposition que le prototype commun était dû à lui-même, gagne beaucoup en probabilité.

Les compositions suivantes sont dans ce cas :

C. 9. — AVEUGLE JOUEUR DE VIELLE, 1568 (?)

Copies par Peeter II :

S[t] Pétersbourg, Coll. prince Argoutinsky-Dolgoroukow.

Berlin (Lepke), Vente Wilh. Löwenfeld, 6 Février 1906, n° 74 : Bois, H. 39 — L. 55 cm. signé : BRVEGEL 1568.

Copies par David Vinckeboons :

Berlin, chez Schulte, 1906.

St-Pétersbourg, coll. de M. Semenoff.

On remarquera la signature de la copie vendue chez Lepke. Cet exemplaire ressemble étroitement à celui du prince Argoutinsky-Dolgo roukow ; l'un et l'autre sont manifestement de la main de Peeter II; la facture relativement rude, et le feuillé des arbres suffisent à le montrer. Si la date est bien authentique, c'est le seul exemple que nous connaissions, où Peeter II aurait apposé non la date de sa copie, mais celle de l'original.

En tous cas, la composition est depuis longtemps attribuée au Vieux Bruegel :

Nous en trouvons la trace dans les anciens catalogues de ventes recueillis par Hoet ; on ne peut douter en effet que le passage suivant ne concerne la même composition : Vente Nicolas Selhof, La Haye 28 mars 1759, (Trad. litt.) « Un joueur de vielle (« *Liereman* ») auprès duquel beaucoup d'enfants, devant la porte d'un charcutier, par « *Boeren Breugel* » H. 1 pied 3 pouces — L. 1 pied 10 pouces ». — C'était sans doute le même tableau qui avait été vendu précédemment dans la même ville le 3 sept. 1737 (vente Samuel van Huls).

C. 10. — VISITE A LA FERME (ou VISITE A L'ACCOUCHÉE).

Copies par Jan Brueghel :

a) En grisaille :

Anvers, Musée (prov. : vente van der Straelen, Moons et Van Lerius 1885 ; auparavant coll. della Faille) : B. H. 30 — L. 41 1/2 cm.

b] En couleurs :

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum : Cuivre, H. 27 — L. 36 cm.

Copie en couleurs par Peeter II :

Vienne, coll, M. Figdor.

Autre copie en couleurs :

Bruxelles (Fiévez), vente Conraths von Siegburg, 30 Mai 1901 : Bois, H. 40 — L. 46 cm.

M. Pol de Mont, dans son catalogue du musée d'Anvers, cite une autre copie en grisaille, au Musée municipal de Bergues-Saint-Winoc.

Sans contredit, la meilleure de ces copies est la belle grisaille du



VISITE A LA FERME (grisaille)
Copie par Jean Brueghel
(Musée des Beaux-Arts, Anvers)



JOUTE ENTRE CARNAVAL ET CARÊME
Copie (?) par Peeter II Brueghel
(Collection de M. J. Jon., Bruxelles)

Joûte entre carnaval et carême

Copie (?) par Peeter II Brueghel

(Collection de M. J. Joly, Bruxelles)





musée d'Anvers, que plusieurs connaisseurs, notamment M. Axel Romdahl, considèrent comme une œuvre originale du Vieux Bruegel. Cependant l'exécution n'a point le caractère mordant et puissant du dessin du maître, elle a quelque chose de la manière plus arrondie, plus polie, plus calligraphique, moins caractériste, qui est celle de Jan. Il y a lieu toutefois d'admettre qu'elle a été faite directement d'après l'original, qui était probablement lui-même une grisaille, tout comme la *Mort de la Vierge* possédée par Rubens. L'exemplaire en couleurs, à Vienne, est d'un dessin plus sommaire et s'éloigne du maître plus que les copies de Peeter II, malgré la relative rudesse de celles-ci. Nous ne sommes point du reste les premiers à rejeter la grisaille d'Anvers comme œuvre originale; avant nous, M. Max Friedländer avait déjà catégoriquement exprimé la même opinion, que partage aussi M. Gustav Glück, à qui nous devons la connaissance de l'exemplaire par Peeter II, de la collection Figdor, à Vienne. La comparaison de celui-ci avec la grisaille d'Anvers achève de confirmer notre jugement.

Ajoutons que le même thème : Citadins visitant une famille de paysans, où la fermière est récemment accouchée, a été traité à plus d'une reprise par Merten van Cleve (voir ci-dessous), un indice de plus que l'invention remonte au Vieux Bruegel.

Voir notre reproduction de la grisaille du musée d'Anvers.

C 11. — PRÉDICATION DE SAINT JEAN DANS LE DÉSERT.

L'une des compositions de Bruegel, les plus importantes, et les plus fréquemment copiées et imitées.

Copie par Jan Brueghel :

Munich, Pinacothèque : Signé BRVEGHEL 1598. Bois H. 42 — L. 60 cm. (copie réduite).

Copies par Peeter II (dont plusieurs très soignées) :

St-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage : Signé P. BRVEGHEL 1604. Transporté du bois sur toile H. 107 1/2 — L. 167 cm.,

Vienne, Galerie du prince de Liechtenstein (daté 1620),

Vienne, Coll. Baronne Oppenheim,

Dresde, Musée (acquis en 1738 à Venise) : Toile H. 110 1/2 — L. 164 1/2 cm.,

Schleissheim, Musée, H. 116 — L. 127 cm.,

Gand, Coll. Vicomte de Baré de Comogne,

Anvers, Musée (acquis en 1898 de Mme Slingeneyer de Goeswin) : H. 106 1/2 — L. 119 cm.,

Lille, Musée : Toile H. 115 — L. 169 cm. (œuvre d'atelier ?),

Valenciennes, Musée : Toile H. 105 — L. 160 cm. (œuvre d'atelier ?)

Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung.

etc. (1).

M. Axel Romdahl cite de plus, comme *l'original du Vieux Bruegel*,

---

(1) Parmi les mentions anciennes, citons celles-ci, quoiqu'elles soient dépourvues d'indication de nom de peintre; elles sont tirées de l'*Inventaire des tableaux de Charles de Croy, duc d'Aerschot, etc. au château de Beaumont, en 1613* : n° 34 : Un pièce peinte sur thoille, longue de 6 1/2

un exemplaire qui lui a été signalé par Dr Simon Meller, dans une collection privée, de la Hongrie. Cet exemplaire nous est inconnu, ainsi que celui du Musée de Gotha, qui ne se trouve pas mentionné dans le catalogue de M. Carl Aldenhoven 1890, et celui qui appartient à M. Combes, à Paris (1907), signalé par M. Salomon Reinach.

C. 12. — KERMESSE VILLAGEOISE, avec représentation théâtrale au centre et procession sur le côté.

Copies :

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum (réserve). Bois, H. 119. — L. 164 cm. (nº 752 du Catalogue von Engerth),

Bruxelles (Le Roy), Vente Coster, 4-6 avril 1907 : fausse signature P. Bruegel 1550. — Toile H. 111. L. 160 cm. — de main inconnue.

Bruxelles, Musée : Fragment contenant la procession, (prov. Vente Conraths von Siegburg, Bruxelles (Fiévez) 30 mai 1901), de la main de Peeter II. — Bois, H. 26 cm. L. 36 cm.

etc.

Cette Kermesse a été copiée en contre-partie avec quelques additions et modifications, par Peeter Baltens Custodis. (Nous en reparlerons plus loin, à propos des œuvres de ce dernier). Comme celui-ci, non seulement le contemporain du Vieux Bruegel, mais même son aîné d'une dizaine d'années, était d'autre part un imitateur avéré de ses compositions, il n'y a pas de doute que cette Kermesse ne soit de l'invention du maître.

V. COPIES DE COMPOSITIONS DONT LA PATERNITÉ NE SE RECONNAIT QUE PAR LE STYLE DE L'ŒUVRE.

Ici toute présomption extérieure fait défaut ; c'est donc ici surtout qu'il convient d'être prudent. Néanmoins il n'y a pas de doute dans les cas où l'invention est aussi remarquable que dans le premier des tableaux que nous allons citer :

C. 13. — COUPLE RUSTIQUE ATTAQUÉ PAR DES ROUTIERS.

Copies par Peeter II :

Stockholm (Heleneborg), Coll. de l'Université (prov. : legs de Made Hélène Berg, née Bligh ; auparavant : Coll. Löwenhielm; Coll. Höckert). — Signé : P. BREVGHEL 1630. — Bois, H. 94. — L. 126 cm. C'est une fort belle copie.

Vienne, Galerie de S. A. S. le Prince de Liechtenstein : fausse signature P. BRVEGHEL 1556 (Cette copie serait de Jan Brueghel, selon M. Axel Romdahl).

---

pieds, haulte quelque peu plus de 5 pieds avecq sa molure... *Prédication de St. Jean au désert*, représentée par une infinité de personnages de diverses fachons... ; — nº 42... thoille environ 5 pieds de longueur et 4 pieds de haulteur avecq sa molure... contenant la *Prédication de St. Jean au désert*, mais d'aultre fachon à la précédente, *n'y aiant personnes rampant sur les arbres comme y at à la dite pièce précédente...* (ce détail précisément s'observe dans l'œuvre de Bruegel).

Vienne, Vente Brunsvik de Korompa, 25 Nov. 1902.
Cologne (Heberle), Vente 9-10 Décembre 1902.

Copie réduite, d'une main inconnue :
St Pétersbourg, Coll. de M. Delaroff.

La composition est un des plus admirables chefs-d'œuvres de Bruegel. Comme puissance dramatique, rien ne surpasse le sentiment de terreur et d'angoisse qu'expriment ces pauvres villageois attaqués en cet endroit désolé. L'unité et le côté profondément humain de l'œuvre la font placer à juste titre à côté de la *Rixe de Jeu*, à laquelle elle pourrait servir de pendant. Celle-ci ne lui est supérieure qu'au point de vue plastique, comme construction savante du groupe, et au point de vue de la difficulté vaincue dans le rendu de mouvements violents variés, mais non sous le rapport de l'impression morale.

Le site du drame est admirablement choisi : c'est à peu près le même paysage que dans le *Berger fuyard* de la Coll. Johnson, et il s'apparente à celui du *Misanthrope*, de Naples.

Une telle composition proclame suffisamment par elle-même le nom de son auteur.

Voir notre reproduction de la copie de Heleneborg.

C. 14. — IVROGNE RECONDUIT PAR LES SIENS.

Anvers, Coll. M. Max Grisar (prov. : Coll. chanoine van den Clooster) : Bois, H. 95 cm. — L. 121 cm.

Nous ne connaissons aucun autre exemplaire.

L'ivrogne que sa femme a arraché à la rixe qu'on voit à l'arrière-plan, devant la porte d'un cabaret, est un joueur de cornemuse ; il est en effet précédé de sa petite fille qui porte son instrument.

En bien des endroits, la copie, fort soignée, montre l'imitation directe d'un tableau peint du Vieux Bruegel. Par exemple dans le groupe des hommes qui se battent, on remarque les nuances de couleurs qu'il affectionne et même, jusqu'à un certain point, l'imitation de sa facture.

Nous ne serions pas étonnés si cette composition était, dans l'œuvre de Bruegel, une des plus anciennes, de sujet purement dramatique.

Voir notre reproduction.

C. 15. — LE CRUCIFIEMENT.

Les trois copies suivantes par Peeter II présentent entre elles des variantes assez notables :

Philadelphie, Musée (prov. : coll. René della Faille de Waerloos, à Anvers, vente chez Muller, à Amsterdam, 7 juillet 1903, nº 31.) Bois, H. 66. — L. 121 cm. Cet exemplaire est considéré par M. Axel Romdahl comme une œuvre originale de Bruegel.

Anvers, Coll. de M. l'abbé Cotteleer.

Aix-la-Chapelle, Coll. M. Michiels-Ruben, Hôtel zum Koenig von Spanien. (Signalé par M. Pol de Mont).

L'exemplaire de Philadelphie, que nous avons examiné lors de la

vente, est certainement de la main de Peeter II, bien qu'il soit d'une exécution soignée, — moins voisine pourtant de la facture du maître que dans l'exemplaire de M. l'abbé Cotteleer. Dans l'un comme dans l'autre tableau, le feuillé des arbres est caractéristique.

L'ordonnance de la composition est la même dans toute sa partie principale, mais dans le tableau de M. Cotteleer elle a été considérablement élargie par le haut et surtout à senestre. Il n'y a pas de doute que l'exemplaire de Philadelphie ne représente la mise en page primitive. Dans le deuxième exemplaire l'horizon s'élève jusqu'au-dessus de la croix et les arrière-plans sont en partie empruntés à la vue de Jérusalem du *Portement de croix* B. 2 (voir copies aux Uffizi, à Anvers, etc.). Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le côté senestre, avec de grands rochers, fort beaux, tout-à-fait dans le style des grands paysages du Vieux Bruegel, et sans aucun doute empruntés directement à une telle œuvre, perdue, qui devait être très importante. Cet exemplaire est donc doublement intéressant, d'une part, en ce qu'il nous montre Peeter II contrairement à son habitude, combinant des éléments empruntés à des œuvres différentes, de son père (peut-être avait-il reçu la commande d'un Crucifiement de grandeur déterminée, pour servir de pendant à un autre tableau) — d'autre part, parce qu'il nous conserve le souvenir de trois œuvres perdues, dont l'une (les rochers) n'a pas laissé d'autre trace.

Nous ne connaissons point le troisième exemplaire, mais M. Pol de Mont nous assure qu'il présente lui aussi des variantes.

Voir notre reproduction de l'exemplaire de la Coll. Cotteleer.

C. 16. — L'ADORATION DES MAGES, DANS LA NEIGE.

Prague, Rudolfinum (prov. de la Coll. du Comte de Wallis, 1882, en prêt au Musée depuis 1801), signé P. BRVEGHEL. Bois, H. 39 cm. — L. 55 ½ cm.

Anvers, Musée (prov. de la Coll. Koninckx, 1901). Signé P. BREVGHEL. Bois, H. 36. — L. 55 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum (prov. coll. Copes van Hasselt, vente Amsterdam 1881). Signé P. BREVGHEL. — Bois, H. 41 — L. 57 cm.

S[t] Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts. Signé P. BREVGHEL.

Paris, Coll. de M. de Goloubeff.

Paris, Coll. de M. Heugel.

Bruxelles, Coll. M. Fr. Empain (exp. de la Toison d'Or, Bruges 1907). Bois, H. 38 — L. 53 cm.

Bruxelles, M. L. Kühlen (1906), peut-être identique au précédent.

Breslau, Musée, n° 38 : Signé P. BREVGHEL ..29. Bois, H. 37 — L. 56 cm.

Hermannstadt, Musée, n° 137 (cité par M. Pol de Mont).

etc.

Nous trouvons fréquemment la trace de cette composition dans les catalogues de ventes, rappelons ici la mention citée ci-dessus d'après Hoet, extraite du catalogue d'une vente à Anvers, le 1 sept. 1767, où un





LE PORTEMENT DE LA CROIX

Copie par Peeter II Brueghel

(Musée des Beaux-Arts, Anvers)

LE CRUCIFIEMENT

Copie par Peeter II Brueghel

Coll. de M. l'Abbé Cotteleer, Anvers)





tableau, dont la description concorde avec celui-ci, est attribué au *Hellschen Breugel.*

(7) **C. 17.** — JOUTE ENTRE CARNAVAL ET CARÊME.

Copie par Peeter II :

Bruxelles, Coll. M. L. Joly : Bois, H. 42. — L. 70 cm.

Ce petit tableau, manifestement de la main de Peeter II, nous donne une autre version de l'épisode, que celle du grand tableau du Combat entre Carnaval et Carême, au Musée impérial de Vienne, à laquelle pourtant elle se rattache étroitement.

La composition est beaucoup plus naïve : rigoureusement symétrique. Carnaval et Carême sont chacun à cheval sur un tonneau, calé sur un chassis de bois monté sur roues. De part et d'autre le tonneau est poussé, et non tiré ; de chaque côté le nombre des personnages est de six. On peut se demander si c'est bien une copie d'après Bruegel et non d'après un pastiche par un de ses imitateurs, ce que pourraient faire supposer certaines erreurs de dessin qui ne paraissent pas être le fait du copiste. D'autre part certaines figures, par exemple celle de l'enfant masqué à dextre du premier plan, semblent bien trahir un original de Bruegel lui-même.

Si l'original était effectivement de celui-ci, il faudrait le placer très tôt dans sa carrière, non seulement avant la grande composition de 1559, à Vienne, mais même avant celle dont témoigne la gravure de Hoghenberg, éditée par Hier. Cock, et que nous ne connaissons que par la description de F. Müller : *Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam 1863, t. I, p. 63, où déjà la composition est plus variée.

Les University Galleries, à Oxford, possèdent un dessin, de main inconnue, qui reproduit la moitié dextre de notre composition (côté Carnaval). — Ce dessin est probablement le même qui, vers 1810, faisait partie de la Collection Paignon-Dijonval (catal. n° 1219) :

« Un homme assis sur un tonneau défoncé, dans lequel on voit une femme faisant des gauffres ; ils sont accompagnés d'autres personnages tenant des ustensiles de cuisine, dessin à la plume, lavé d'encre de Chine, sur papier blanc. L. 11 pouces sur 8 pouces. »

Comme cette collection fut achetée en bloc par S. Woodburn, dont la collection fut vendue à Londres en 1854, l'identité est probable

Nous avons signalé plusieurs autres cas de l'existence parallèle de grandes compositions synthétiques, et de tableaux ou gravures traitant l'un des épisodes de celles-ci. Citons, pour le *Combat entre Carnaval et Carême*, outre le présent tableau, les *Noces de Mopsus et Nisa*, la *Mascarade d'Ourson et Valentin*, et rappelons à ce propos les trois tableaux de *Mascarades*, qui se trouvaient à Prague. — De même pour *Le Vin de la Saint-Martin* nous avons trouvé dans d'anciens catalogues la mention d'une petite composition de *Saint Martin faisant la charité*, qui nous est peut-être conservée dans une peinture de Jan Brueghel à la Pinacothèque de Munich. Rappelons enfin le tableau perdu du *Chevalier saint*

Georges, jadis à Prague, en le rapprochant de la représentation du Combat de saint Georges contre le dragon, qui se voit au fond de la gravure de la *Kermesse*, dite de *la Saint-Georges*.

Voir notre reproduction.

VI. GRAVURES DONT L'ASPECT SEMBLE INDIQUER QU'ELLES ONT ÉTÉ FAITES D'APRÈS UN ORIGINAL PEINT

Ici la difficulté est plus grande encore. Dans certains cas, la présomption est fortifiée par le fait que les gravures ne sont pas exécutées par les artistes employés par Hier. Cock lorsque Bruegel travaillait pour lui.

C. 18. — JÉSUS ET LA FEMME ADULTÈRE.

Gravure par P. Perret 1579, avec la signature : BRVEGEL M. DL. XV. Voir ci-dessus grav. 111, et notre reproduction.

Plusieurs indices semblent indiquer que l'original était une œuvre peinte. P. Perret n'a exécuté son travail qu'après la mort de Bruegel. La nécessité de présenter le Christ écrivant de la main droite, explique que la gravure soit faite dans le sens de la peinture. La forme des caractères de la signature de Bruegel ainsi que de la date est celle que le maître employait pour ses tableaux. Enfin l'original était probablement une grisaille, comme les copies dont l'existence peut encore confirmer notre hypothèse, car elles paraissent être de la main de Jan Brueghel et il ne semble pas qu'elles aient été exécutées d'après la gravure :

Copies par Jan Brueghel :

Château de Schleissheim : Bois : H. 24 — L. 36 cm.

Anvers, coll. René della Faille de Waerloos (vente à Amsterdam, 7 juillet 1903) : Bois H. 25 — L. 36 1/2 cm.

Copie en couleurs d'après Jan Brueghel.

Gotha, Herzogliche Gemäldegalerie, n° 13. Cuivre, H. 29 — L. 33 cm.

(Nous ne connaissons pas cet exemplaire.)

(?) **C. 19.** — LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Gravure anonyme, éditée par Cock avec la signature : BRVEGEL INVEN. — Voir ci-dessus grav. n° 114, et notre reproduction.

Il est vraisemblable que le graveur a imité une peinture en grisaille, mais on ne peut tirer argument de la copie peinte en grisaille, qui se trouve à la Royal Institution de Liverpool, car celle-ci, d'une main inconnue, semble avoir été faite d'après la gravure.

(?) **C. 20.** — 'T VARCKEN MOET IN 'T COT (alias : in 't schot).

Nous sommes très tentés de supposer aussi un original peint, pour cette gravure de J. H. Wiericx, datée de 1568 : elle semble avoir été exécutée d'après un de ces nombreux proverbes en rond que peignit le

maître, et non d'après un simple dessin. Ici aussi on retrouve la trace d'une peinture correspondante, citée dans l'inventaire de Gillis van Coninxloo, le paysagiste qui fut, comme on le sait, le maître de Peeter II Brueghel : « *Een stuck waert varcken in 't cot moet.* »

Voir ci-dessus grav. nº 164, et notre reproduction.

Le cas suivant paraît plus douteux :

(??) **C. 21.** — LA KERMESSE D'HOBOKEN.

Gravure anonyme éditée par Bartholomeus de Mumpere (grav. nº 208).

En tous cas le même sujet a été traité en peinture, comme le montre l'inventaire des tableaux de l'Hôtel de Nassau, à Bruxelles, en 1618 (publié d'abord par Pinchart, et récemment par le P. J. van den Gheyn S. J.) Nous y remarquons sous le nº 27 : « *Le pourtraict de la Dedication d'Hoboque, peint à l'huile, sur toile ; vendu 32 livres.* » — La particularité que la peinture était à l'huile sur toile, écarte la supposition que c'était un original du Vieux Bruegel, mais ce pouvait être une ancienne copie d'après une telle peinture. Il serait intéressant de la retrouver. (1)

---

(1) Le tableau de la collection Firmin Mignot qui portait le même titre, n'a rien de commun avec le Vieux Bruegel. Il appartient actuellement à M. François Empain, à Bruxelles.

APPENDICE

ÉMULES ET IMITATEURS DE BRUEGEL

A propos des copies par Peeter II Brueghel, nous avons fait la remarque que la tentative de reconstituer au moyen de celles-ci l'œuvre perdu de son père, se heurte à une grosse difficulté : celle de discerner les copies faites d'après le Vieux Bruegel, de celles pour lesquelles d'autres peintres, plus ou moins voisins, ont fourni les prototypes. Il importe donc de mieux connaître les contemporains qui ont cherché à rivaliser avec lui. Nous ne nous occuperons pas ici des prédécesseurs de Bruegel, quoique ce soit là une question du plus haut intérêt : elle seule permettrait de distinguer quelle est au juste sa part d'invention ; en quoi il a agi sur le goût du public, et en quoi il n'a fait que répondre à la demande de celui-ci. De Bosch à Bruegel nous connaissons plusieurs intermédiaires pour le genre fantastique, les diableries: bornons nous à rappeler les noms de *Jan Mandyn* (déjà établi à Anvers et y recevant un élève en 1530) et de *Peeter Huys* (reçu franc-maître en 1545) que nous pouvons juger d'après plusieurs peintures signées, parmi lesquelles il faut relever surtout une œuvre importante, signée et datée de 1547 : la *Tentation de saint Antoine*, jadis propriété de Paul Mantz, et qui appartient maintenant au comte Paul Durrieu (1) ; il faut rapprocher de celle-ci, *Les Epreuves de Job*, du Musée de Douai, qui semblent bien être, en effet, de la même main. Toutes ces œuvres nous fournissent la preuve que le genre a été cultivé sans interruption.

Pour les paysanneries et autres sujets de mœurs, la situation est hélas ! moins favorable : nous ne possédons plus de Jheronimus Bosch, ni ses *Aveugles qui se guident l'un l'autre, suivis d'une femme aveugle*, ni les *Aveugles à la chasse au porc*, ni la *Danse à la mode de Flandres*, ni aucun de ses trois *Saint Martin*, qui jadis appartenaient au roi d'Espagne. Perdu aussi son *Combat entre Carnaval et Carême.*

Quoiqu'il en soit, il semble hors de doute que c'est la Campine qui fut le berceau du genre paysannerie. Ce sont les centres d'art les plus voisins : Anvers, Bois-le-Duc, Malines qui virent surtout fleurir ce genre typique de l'art brabançon. La chose est facilement explicable : dans cette contrée isolée, pauvre, purement agricole, au milieu de ses vastes bruyères et de ses marais, s'était conservée la vie rustique la plus primi-

(1) Voir la reproduction donnée par M. Salomon Reinach, dans *Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises.* — Paris, Lévy 1906. La date 1577 indiquée dans le commentaire est une coquille. C'est 1547 qu'il faut lire.

tive, la plus intacte, la moins modifiée par la contagion des mœurs urbaines. L'œil du peintre y était naturellement frappé par l'aspect rude et original du paysan, par ses mœurs, ses vêtements, son habitation ; par ses gestes, ses attitudes, toute sa physionomie, dont l'expression instinctive caractérisée n'était atténuée par nulle convention.

Récemment, au cours d'un séjour dans l'extrême Nord, nous y avons vu de vieux Lapons, dont les photographies rappellent de façon étonnante certains personnages de Bruegel. Maints paysans campinois de son temps devaient être d'une rusticité franche quelque peu semblable.

La plus ancienne fête populaire que nous connaissions dans la peinture des Pays-Bas, est la *Fête d'archers,* tableau anversois des environs de 1480-1490, au Musée d'Anvers. C'est un précurseur du genre. Rappelons que déjà en 1529, à Anvers encore, étaient achetés pour François 1er, une *Danse de paysans* et une *Dame d'honneur à la mode de Flandres portant une chandelle au poing et un pot dans l'autre.* Nous regrettons vivement la perte de tableaux dont les sujets sont si semblables à ceux de Bruegel.

De la première moitié du XVIe siècle, nous ne voyons donc, après Bosch, en fait de peintures, que les tableaux à petites figures de Jan van Hemessen, (franc-maître avant 1524 et qui quitta Anvers en 1550), qui puissent êtres cités comme précédents immédiats pour les œuvres de Bruegel. Nous avons pu montrer, au moins dans un cas, celui du *Portement de Croix*, de Vienne (1564) que Bruegel a, en effet, été influencé par un de ceux-ci : *le Portement de Croix*, du Louvre.

Quant à Langhen Pier (Aertsen), il était, il est vrai, beaucoup plus ancien dans la carrière artistique que Bruegel, ayant été reçu franc-maître en 1535, mais il n'est pas prouvé qu'il ait abordé le genre purement populaire avant lui. Au contraire, ses tableaux datés appartenant à ce type, permettent de croire qu'il n'a commencé à peindre de tels sujets que vers la même époque que Bruegel lui-même. D'ailleurs, même dans les tableaux où il s'éloigne le moins de la manière de celui-ci, tel le *Retour du Pélerinage* de la Collection de M. Dansette, à Bruxelles, son style est encore fort différent de celui de Bruegel ; et dans ses autres œuvres, il s'en écarte bien davantage.

Par contre, peu après le milieu du siècle, on voit soudainement toute une floraison de *Noces*, de *Kermesses* et autres sujets populaires. Faut-il y voir exclusivement l'imitation de l'exemple donné par Bruegel ? ou inversement celui-ci n'a-t-il fait que suivre un courant général ? et dans ce cas, d'où est venue l'impulsion ? — Ces questions ne pourront être tranchées qu'à la suite d'une étude, plus approfondie que nous ne pouvons la faire maintenant, de ceux des contemporains de Bruegel qui ont participé à ce mouvement et qui ont été soit ses imitateurs, soit seulement ses émules. Nous allons tâcher de jeter un peu de lumière sur quelques-uns de ceux-ci.

PEETER BALTENS [CUSTODIS]

En dehors de la courte notice que lui consacre Carel van Mander et de quelques vers de J. van der Noot, les historiens de la peinture et les biographes ne se sont point occupés de lui.

Il ne signa guère de son nom de famille : Custodis (1), mais préféra la désignation patronymique, qu'il écrivit, suivant l'usage, au génitif : PEETER BALTENS, au bas de ses gravures ; tandis que des trois signatures que nous avons relevées sur des tableaux, deux sont écrites sans l's du génitif : PEETER BALTEN, et la troisième avec s.

Nous savons peu de chose de sa biographie. La donnée la plus importante est la date de son admission à la franchise des peintres d'Anvers : 1540 ... *Pierken Custodis*, donc onze ans avant Bruegel. Nous insistons sur ce fait, preuve qu'il avait atteint sa pleine maturité artistique avant d'avoir pu subir l'influence de son illustre contemporain.

En 1558, il reçut une commande pour l'église Notre-Dame : nous voyons qu'on paya à « *Peteren Custodis, schilder* » le prix de la peinture des volets de l'orgue. En 1569, « *Peeter Baltens alias Custodis* » est doyen du métier des peintres ; en 1571, il apparaît comme l'un des anciens du métier (*Peeter Custodis, alias Baltens*).

En 1575, il signe « *Pierre Balthazar* » une suite de gravures des ducs de Brabant. Une gravure datée de 1579 est de nouveau signée : « *Pieter Baltens excudebat* » et, en 1580, à l'occasion de la publication d'une *Généalogie des comtes de Flandre*, signée *Petrus Baltenius*, le poète anversois J. van der Noot lui adresse une pièce de vers, dan laquelle il fait son éloge comme savant écrivain, comme peintre et comme rhétoricien.

On ignore la date de sa mort ; cependant M. Henri Hymans signale à ce propos, que Lucas Kilian a gravé son portrait en 1609. Nous ne connaissons pas ce portrait, mais nous devons faire remarquer que, s'il ne représente pas un vieillard nonagénaire, il faut en conclure, ou bien qu'il a été gravé d'après une peinture antérieure, ou bien qu'il représente un autre membre de la famille, d'une génération plus jeune, tel que le *Balten Baltens Custodis*, inscrit en 1581. Dans aucun des deux cas, on ne pourrait alors en tirer argument quant à la date de la mort de l'artiste.

Ses œuvres étaient jusqu'à présent fort peu connues ; on ne citait guère de lui que les deux tableaux signés, des musées d'Amsterdam et d'Anvers, représentant l'un et l'autre *Le vin de la Saint-Martin*, et dont la composition est imitée du tableau de Bruegel.

Le catalogue du Musée de Berlin, dans sa liste des dépôts, cite comme « de la manière de Peter Balten » un *Saint-Jean dans le désert*, confié à l'église de Til-

(1) Il n'est pas facile de déterminer si le nom primitif de la famille est [*de*] *Costere*, qui fut bientôt latinisé en *Custodis*, ou bien si c'est *van den Bossche*, soit qu'un nommé de Costere fût originaire de Bois-le-Duc, ou qu'un nommé van den Bossche ait exercé les fonctions de sacristain. En effet, le père de Peeter, un sculpteur, fut reçu franc-maître dans le métier des peintres d'Anvers, en 1524, et inscrit dans le registre comme : *Balten Janssone Costere, beldesnyder ;* mais de 1552-3 à 1557-8, il figure dans les comptes comme locataire de l'église Notre-Dame, sous le nom de « *Balten van den Bossche, alias Custodis* », tandis qu'en 1554-5 il est nommé : « *Balten Custodis of van den Bossche* ».

Faisons remarquer que le nom van den Bossche semble s'être transmis à *Balten Bos*, reçu franc-maître, comme graveur sur cuivre, en 1551, tandis qu'un petit-fils de Balten est reçu comme fils de maître en 1581, sous le nom de *Balten Baltens Custodus* (sic) puis retourne à la forme flamande en 1585-6 : *Balten de Costere*, ensemble avec *Melsen de Costere*, peintre. Enfin le graveur *Dominicus Custos* serait, dit-on, fils de notre Peeter Baltens.

lendorf. Cette peinture nous est inconnue, mais nous rappelons à ce propos, que précisément le seul tableau cité par Carel van Mander, était une *Prédication de saint Jean-Baptiste*, où, à la place du saint, l'Empereur, par un étrange caprice, avait fait peindre un éléphant, de sorte que la foule paraissait s'être assemblée pour regarder celui-ci.

Effectivement, nous avons retrouvé ce tableau dans le catalogue de Prague de 1621 : « *Ein elephant, welcher von vielen leütcn angeschauet wirdt, vom jungen Prügl* » (Zimmermann loc. cit. nº 1222). Malgré la différence d'attribution, il n'y a pas de doute que ce ne soit là le tableau de Peeter Baltens. Il se trouvait placé dans le « Spanischen Saal » sur le banc. — Or, dans le catalogue de 1647-48, nous voyons à la même place : « *St. Johannes wie er Predigt* » (B. Dudik, loc. cit. nº 476). Que s'est-il donc passé ? L'auteur de l'inventaire a-t-il regardé le tableau avec distraction ? ou bien, dans l'intervalle, l'éléphant a-t-il été enlevé par un nettoyage, et le sujet primitif restauré ?

Ajoutons que le catalogue du Belvédère, par Mechel, 1783, citait sous son nom (p. 179 nº 13) une *Prédication de saint Jean*, peinte à l'eau.

Les deux tableaux d'Amsterdam et d'Anvers, par leur quasi-identité, et par leur rapport étroit avec l'œuvre de Bruegel, ne fournissent pas un point de départ très favorable pour faire le travail des attributions. Nous sommes persuadés, au contraire, qu'on ne tardera pas à reconnaître plusieurs autres œuvres de Peeter Baltens, maintenant que nous avons réussi à établir un premier groupement de sept tableaux qui représentent cinq compositions tout à fait différentes :

1. — *Le Vin de la Saint Martin.*
Anvers, Musée (acquis à la vente du 21 janvier 1903, à Bruxelles (Fievez).
Signé : PEETER BALTEN.
Bois, H. 112 1/2 cm — L. 161 cm (1)

1bis. — *Même sujet*, avec variantes nombreuses.
Amsterdam, Rijksmuseum (acquis en 1875).
Signé : PEETER
BALTEN.
Bois, H. 110 cm. — L. 148 cm.

Ces deux œuvres ne sont nullement, comme le dit M. Axel Romdahl, des copies d'après le tableau de Bruegel (A. 32) : Une copie, même libre, suppose qu'au moins la majeure partie de la composition et du dessin des figures est copiée, ce qui n'est pas le cas ici. Seule l'ordonnance générale est suivie ; toutes les figures sont différentes.

Les deux tableaux d'Anvers et d'Amsterdam présentent d'ailleurs entre eux des variantes notables : voir, par exemple, tous les groupes du premier, du second et du troisième plan, à l'extrême dextre; — les mendiants du coin inférieur senestre ; — le costume de saint Martin; — le paysage en entier, etc.

2. — *Kermesse villageoise,* avec théâtre forain au centre, et procession du côté dextre.
Amsterdam, Rijksmuseum (prov. de la Collection Hoogendijk, de La Haye, 1906).
Bois. H. 109 cm. — L. 155 cm.

2bis. — *Même composition* (quelque peu augmentée du haut).
Vienne, Coll. M. Gottfried Eissler.
Bois, H. 124 cm. — L. 159 cm.

Ces deux *Kermesses* sont des copies libres, en contre-partie, d'après la com-

---

(1) Les dimensions indiquées au catalogue de la vente sont : H. 115 — L. 165 cm. On voit que, même de nos jours, les mesures qu'on trouve dans les catalogues ne sont, le plus souvent, qu'approximatives.





MARTEN VAN CLEEF
Meurtre d'un soldat par un paysan
Kunsthistorisches Hofmuseum (réserve), Vienne)

PEETER BALTENS [CUSTODIS]
Noce villageoise
(Collection de M. Van der Straeten-Solvay, Bruxelles)





position perdue du Vieux Bruegel, citée ci-dessus : C. 12, avec avant-plan ajouté, et quelques autres additions et modifications.

La partie inférieure ajoutée occupe plus d'un cinquième de la hauteur totale.

Le renversement du sens (qui se produit naturellement chez les graveurs) ne peut s'expliquer ici que par le désir de masquer l'emprunt, et l'ajoute de tout un avant-plan vise sans doute au même but.

Dans le reste de la composition, il y a peu de variantes ; signalons : au centre, devant les spectateurs de la parade foraine, et leur tournant le dos, un groupe de citadins : homme à longue barbe avec sa femme et son enfant, vêtus à la mode de 1570 environ. (Cet homme à longue barbe en pointe se trouve aussi comme spectateur, près du bord dextre des deux tableaux de la Saint-Martin) ; — dans la procession, la statue de saint Antoine ermite est remplacée par une sainte (sainte Ursule ?) et portée par des jeunes filles ; — dans le bâtiment au fond à senestre, la cheminée est remplacée par une tourelle ; — la tour de l'église est surélevée ; — les arbres sont modifiés, etc.

Seuls les groupes de l'avant-plan marquent bien les types propres de Peeter Baltens ; on reconnaîtra facilement ailleurs leurs proportions, leurs manières de se tenir, de marcher, etc.

3. — *Noce villageoise.*

Bruxelles, Coll. de M. Van der Straeten-Solvay.

Bois, H. 116 1/2. — L. 161 cm.

Vaste composition à nombreux personnages; la scène se passe dans un village aux habitations éparses entre les arbres. On y voit, à l'avant-plan, à dextre, les apprêts du festin, dans d'immenses chaudrons; à senestre, l'arrivée des invités apportant les cadeaux d'usage ; à l'arrière-plan, devant le drap d'honneur auquel est suspendue sa couronne, la mariée, présidant la table, où elle reçoit les présents. Au fond du paysage on aperçoit la tour de Notre-Dame d'Anvers.

Nous avons ici une composition personnelle de Peeter Baltens. Certes, elle s'inspire des Kermesses de Bruegel, mais le dessin des figures est tout différent. A ceux qui auraient quelque peine à reconnaître l'identité de style avec les deux *Saint-Martin*, faisons remarquer ce détail : à l'extrême avant-plan, à dextre, près de l'homme occupé à écurer un chaudron, se voit un groupe comprenant un homme debout, vu de dos, avec un bâton sous le bras gauche, et, un peu en arrière, un homme agenouillé, ayant un bandeau autour de la tête, et portant un autre homme sur le dos. Ces mêmes personnages se retrouvent dans la *Saint-Martin* d'Anvers, sauf que l'homme à la tête bandée y est assis et ne détourne pas la tête : on les y verra à dextre, au troisième plan, sur la route qui mène au village.

Voir notre reproduction.

4. — *Kermesse villageoise*, avec, au centre, un fou qui tient une lanterne.

Prague, Coll. du chevalier de Hoscheck de Mülheim.

Grande composition synthétique, où l'on voit, comme chez Bruegel, les divers épisodes d'une kermesse : à l'avant-plan, des arbalétriers préparent la cible; plus loin, on se livre à la course à l'oie; on danse ; on se bat, etc.

Dans le coin inférieur senestre, nous retrouvons le personnage debout vu de dos, avec le bâton sous le bras, mais diminué de taille, et transformé en jeune garçon ; à côté de lui, un homme à la tête bandée très voisin de celui de la *Saint-Martin* d'Anvers.

5. — *Satan semant l'ivraie.*

St-Pétersbourg, Coll. de M. Delarof.

Signé : PEETER
BALTENS

A l'avant-plan, à senestre, sur une pierre, sont écrits les quatre vers suivants :

ZYZANIAM PRAVUS SEMINAT SED TEMPORE MESSIS
VIDEBUNT STYGINUM CRIMINA FACTA CANEM
LUCIDA QUŪ CŒLI DUCETUR AD ATRIA JUSTUS
IMPIUS ETERNI PREDA CHARONTIS ERIT.

C'est un grand paysage aux lointains bleu-vert, étoffé des figures de Satan et des moisonneurs endormis. De tous les tableaux cités, c'est celui qui s'éloigne le plus du style du Vieux Bruegel. Il est, à ce titre particulièrement intéressant, étant signé.

Rappelons, à son sujet, que, dans l'inventaire du château de Prague de 1718, est cité nº 344 : « *Scola Briegel : Wie der böse feünd den üblen samen aussäet* » (Id. inv. 1737 : Bois, H. 1 el 12 zoll — L. 1 el 16 zoll)

Parmi les trois tableaux flamands de ce sujet et de cette époque, que nous connaissons, c'est encore à celui-ci que conviendrait le mieux l'étiquette : école de Bruegel. — Nous doutons toutefois de l'identité : les mesures indiquées nous semblent inférieures à celles du tableau de Baltens.

D'après ces diverses œuvres, comme d'après sa biographie, Peeter Baltens nous apparaît comme un artiste de valeur secondaire et de faible personnalité, ayant appris son art en dehors de l'influence de Bruegel, mais qui, sur le tard, ébloui par la supériorité écrasante de celui-ci, s'est mis à le pasticher de son mieux. Son interprétation des formes, et mêmes certaines particularités de sa composition rattachent ses origines à l'école de Jan van Hemessen, tel qu'il se montre dans ses sujets populaires à petites figures, par exemple le *Repas des pauvres*, du musée de Brunswick, ou l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, du musée de Stuttgart.

MERTEN VAN CLEVE

Merten van Cleve, (1) né en 1527 et décédé en 1581, fils du peintre anversois Willem van Cleve, frère des peintres Heynderick et Willem, appartenait à une nombreuse lignée d'artistes anversois. Il était, dans le sens le plus strict du mot, de la même génération artistique que Bruegel, ayant été reçu à la maîtrise du métier des peintres en la même année que celui-ci : 1551. Lui non plus ne peut donc être considéré comme formé sous l'influence du maître, comme faisant partie de son école. Carel van Mander qui nous raconte sa biographie, nous apprend qu'il était élève de Fr. Floris, et certaines de ses œuvres confirment cette information.

Les « Liggeren » du métier des peintres d'Anvers nous le montrent tenant atelier, et recevant plusieurs élèves : en 1558, *Melsen Halders* (alias *de Stomme*, qui ne devint franc-maître qu'en 1572); en 1560, *Hansken Wolleput*; en 1564, *Dries van Wintersich*; en 1570, *Peerken Mennens;* en 1575, *Philips de Hont*. Carel van Mander, dans la biographie de Fr. Pourbus, lui donne encore pour élève *Hans Jordaens*, qui devint un peintre assez réputé. Le même auteur rapporte qu'il commença par traiter des sujets de grandes dimensions, et ne s'adonna que plus tard à la peinture de tableaux de petit format. Il ne décrit aucune de ses œuvres, mais nous apprend qu'il étoffa plusieurs des paysages de *Gillis van Conincxloo*.

Son nom revient fréquemment dans les inventaires, ce qui prouve sa fécondité; cependant de nos jours il est depuis longtemps oublié : jamais on ne le rencontre dans les catalogues de ventes.

(1) Merten van Cleve, bien qu'il n'eût point étudié en Italie comme ses frères, se permettait parfois d'italianiser son prénom. C'est du moins ce que nous concluons de la façon dont il est appelé dans d'anciens inventaires, notamment dans celui de l'archiduc Léopold Guillaume, 1659, lequel écrit : *Martino von Cleef*, et dans les inventaires viennois de 1747-48 et 1750.

Nous avons pourtant, pour reconstituer son œuvre, un point de départ certain:

Il est l'auteur d'une suite de 8 compositions : *Les Travaux de la culture du blé*, gravées par I. A. Wiericx. Celle qui représente *La Moisson*, porte la signature : *M. van Cleve inventor.* — Elles nous présentent leur auteur comme un pasticheur résolu du style de Bruegel, au point que dans mainte collection (telle celle du Cabinet des Estampes de Paris) les pièces non signées sont classées dans l'œuvre de Bruegel.

M. Henri Hymans, dans son commentaire du Livre des Peintres de Carel van Mander, p. 275, cite de plus, une grande estampe à l'eau-forte, gravée par un inconnu du commencement du XVIIe siècle, sous le titre : *Le pourtrait de Jean Calvin sodomit, cautérisé, peint par Martin de Cleves, alors vivant : et se void en Anvers en une maison ditte la Pladdys-Wey.*

Le seul musée qui expose un tableau sous le nom de Merten van Cleve, est le Musée impérial de Vienne (nº 772 : *Intérieur de paysans*). La plupart des auteurs de notre époque ne connaissent de lui aucune autre peinture. Pourtant, la réserve du même musée comprend une seconde œuvre de lui, dont l'attribution est pour le moins aussi ancienne et respectable (ci-dessous nº 1).

Ajoutons que le musée des Uffizi, à Florence, montre, sous le nom de « Martino de Cleef » un dessin à la plume et au lavis, teinté d'aquarelle (nº 632P) : *Retour de Kermesse*, traité dans la manière de Bruegel.

Nous avons réussi à retrouver un nombre assez considérable de peintures du même style. En voici une liste, qui pourrait être allongée. Nous citons en premier lieu les deux tableaux de Vienne, qui forment avec les gravures susmentionnées, un point de départ fort satisfaisant, pour la classification :

1. — *Meurtre d'un soldat par un paysan.*

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum (réserve).

Bois, H. 45 1/2 (alias 47, cm — L. 49 (alias 51 1/2) cm.

Voir notre reproduction.

Ce panneau a été manifestement scié du côté dextre.

Ce fut M. Gustav Glück qui nous le fit connaître. Peu après, en parcourant l'inventaire de la maison de Granvelle, de 1607, nous y rencontrâmes, au nº 92, un article qui aussitôt nous fit songer au tableau de Vienne. Ayant communiqué notre conjecture à M. Glück, nous eûmes la satisfaction de la voir confirmée d'une façon qui ne laisse aucun doute sur l'identité :

Le panneau porte encore au dos l'inscription suivante, d'une écriture du commencement du XVIIe siècle :

92
Assassin de la main de Martin van Clef
de haulteur d'un pied neuf poulces, large
de deux pieds sept poulces, molure dorée.

A part une ou deux légères variantes orthographiques, c'est la reproduction littérale du passage de l'inventaire de Granvelle (1). Le tableau était, on le voit, très allongé en largeur, avant la mutilation qu'il subit.

Peut-être est-ce le même tableau qui figure aux inventaires de Prague de 1718 et de 1737 sous le titre « *Ein Raufhandl zwischen Soldaten und Bauern.* (H. 19 zoll. Br. 1 el 6 zoll.) — En tous cas, il provient du château de Prague (voir Woltmann: Die Gemälde-Sammlung in der Kaiserlichen Burg zu Prag.)

Son style montre la préoccupation d'imiter Bruegel, non seulement dans sa composition mais encore dans certaines particularités de sa perspective et de son dessin.

---

(1) Cette importante constatation nous permet d'espérer d'autres identifications avec des articles de cet inventaire.

Il n'en est pas de même dans le tableau suivant, où, seul le sujet s'apparente à ceux de Bruegel, mais où le dessin rappelle encore l'élève de Floris, bien qu'il soit évidemment de la même main que le précédent.

2. — *Intérieur de Paysans.*

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum n° 772.

Bois. H. 123 cm. L. 144 cm.

Pour ce tableau l'attribution remonte à l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume, 1659, n° 266 : « *Ein Stückh von Öhlfarb auff Holz, warin ein Baurengasterey, auf der rechten Seithen hangt ein geschlachter Ox, stehet ein Khinderwiegen, warin ein Katz, und unden ahn ettliche Ruben. — In einer schwartzen Ramen, hoch 6 Span 2 Finger, unndt 7 Span 7 Finger braidt. — Original von Martino von Cleef niederländischen Mahler.* »

A dextre, un gentilhomme est assis à table avec la famille du paysan. A senestre, au second plan, on voit une paysanne assise dans une sorte de chaise-longue en osier, sans pieds, que nous avons rencontrée aussi dans d'autres tableaux de l'époque (notamment une *Sainte Famille* de Frans Floris) et qui semble avoir été en usage chez les accouchées ; elle tient sur ses genoux son nourrisson auquel s'intéresse vivement un couple de citadins, tandis que leur servante s'occupe à sécher les langes dans l'âtre.

On voit que ce tableau comprend deux sujets différents ; il pourrait facilement se diviser par le milieu, et inversement peut devoir son origine à la fusion de deux compositions primitivement séparées. (Voir ci-dessous 4 et 5 ; 6 et 7).

3. — *Même sujet*, autre composition.

Anvers, chez M. J. Focketyn (prov. : Vente à Londres, janvier 1905 ; auparavant, dit-on, chez un diplomate hollandais en cette ville).

Bois, H. 54 cm. L. 100 cm.

La disposition générale et plusieurs détails sont les mêmes. Ici aussi, à senestre, la paysanne-nourrice (?) tient sur ses genoux l'enfant, à qui une dame à genoux présente un gâteau. Mais, à la différence du tableau de Vienne, à l'extrême senestre, dans l'entrebaillement de la porte, on voit le visiteur, un gentilhomme, donner un pourboire à un valet de ferme ; à dextre une servante dresse la table.

A l'avant-plan se remarque le même ustensile pour enfant dont le tableau de Vienne montre explicitement l'usage ; un cochon y plonge le groin.

4 et **5.** — *Mêmes sujets* que 2, en deux tableaux isolés.

Vus dans le commerce à Londres, il y a plusieurs années, revus ensuite dans une vente à Bruxelles (Fiévez), toujours sous le nom du Vieux Bruegel.

Ces deux tableaux sont peints en une pâte assez épaisse et en des tons plus brunâtres que les deux tableaux précédents.

6 et **7.** — *Mêmes sujets*, en deux tableaux isolés.

Vus dans le commerce à Bruxelles en 1906. Tonalité plus claire et grisâtre, pâte plus mince.

Les n°s 4 et 6, correspondant à la moitié dextre du n° 2, sont à rapprocher de la mention dans les inventaires de Prague de 1737 (n° 426), d'un tableau presque carré, représentant : *Ein Bauernmahlzeit.*

Par contre, il y a lieu, peut-être, à propos des n°s 5 et 7, et des parties senestres de 2 et 3, de songer à l'un des tableaux relevés par M. J. van den Branden dans d'anciens inventaires anversois, à savoir : *Voesterheer* (le père nourricier). Il se peut, en effet, qu'il faille interpréter le sujet, comme une visite de parents citadins à leur enfant placé en nourrice à la campagne. Ainsi s'expliquerait le grand intérêt qu'ils semblent témoigner au jeune enfant.

D'autre part ce même sujet est à rapprocher aussi de la *Visite à la ferme* du Vieux Bruegel dont la belle copie, par son fils Jan, se voit au Musée d'Anvers.

C'est probablement cette composition de Bruegel qui a inspiré Merten van Cleve.

8. — *Buste de vieille paysanne, tenant une cruche de bière.*

Roubaix, Vente Wattel-Bayart, 17 décembre 1906 (nº 69) (sous le nom de A. Brauwer).

Bois, H. 30 cm. — L. 22 cm.

La paysanne, coiflée d'un bonnet aux pans relevés sur la tête, et vêtue d'un fichu blanc, tient des deux mains un pot de grès. Elle est peinte d'après le même modèle que la paysanue assise, avec une petite fille et un chien, au coin dextre de l'avant-plan du tableau de Vienne, ci-dessus nº 2.

Figure de grandeur demi-nature.

Exécution soignée et de qualité supérieure : Une des meilleures peintures du maître.

9, 10, 11, 12. — Série de quatre *Bustes de paysans et de paysannes.*

Collection privée en Italie.

Figures moins grandes que nature.

Ces bustes semblent avoir été inspirés par la série des têtes de paysans et de paysannes, par le Vieux Bruegel. (Gravées par Brauwer et par Vischer).

Belle exécution, plus serrée que d'habitude ; coloris chaud et corsé.

Nous croyons avoir rencontré d'autres bustes de paysans de la même main.

13. — *La parabole des aveugles.*

Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum (réserve).

Bois, H. 51 cm. — L. 65 cm.

M. Gustav Glück, le premier, a reconnu la parenté de style avec les deux autres tableaux de Merten van Cleve, à Vienne.

13bis. — *Répétition du précédent.*

Héverlé (près de Louvain), Coll. de M. le Professeur Scharpé.

Bois, H. 50 cm. — L. 71 cm.

(?) **13**ter. — *Répétition des précédents.*

Château de Schleissheim. (1)

Bois, H. 53 cm. — L. 75 cm.

14. — *Scène d'hiver : Famille se rendant à la ville.*

Bruxelles (Le Roy), Vente Auguste Coster, 4-6 Avril 1907.

Bois, H. 30 cm. — L. 40 cm.

(Catal. nº 41, sous le nom de « Pierre Breughel »).

La facture est voisine de celle des nºs 4 et 5.

15, 16, 17. 18. — *Les quatre saisons*, quatre panneaux.

Bruxelles (Le Roy), Vente Auguste Coster, 4-6 Avril 1907.

Bois, H. 31 cm. — L. 45 cm.

(Catal. nºs 42 à 45, sous le nom de « Pierre Breughel »).

Exécution sommaire et rapide.

(?) **19.** — *Pillage d'une ferme.*

St Pétersbourg, Coll. de M. Semenoff.

Ne possédant pas la photographie de ce tableau, nous ne pouvons en parler que de mémoire, et par conséquent ne le citons ici que sous toutes réserves.

---

(1) Nous croyons du moins que le tableau de Schleissheim reproduit cette composition, et non celle de Naples, mais faute de photographie, nous sommes réduits à en parler d'après nos souvenirs seulement.

20. — *Repas de noces.*

St Pétersbourg, Coll. de M. Semenoff.

Ce petit tableau très allongé en largeur, et ne comportant pour ainsi dire qu'un plan, est plus voisin du *Repas de Noces* gravé par P. Van der Borcht que de celui du Vieux Bruegel, à Vienne : la table, parallèle aux bords du tableau, en occupe presque toute la largeur.

21. — *La Fête des Rois (La Reine boit).*

Bruxelles (Le Roy), Vente Auguste Coster, 4-6 Avril 1907.

Bois, H. 28 cm. — L. 39 cm.

Ce tableautin, d'exécution rapide mais assez riche de coloris, nous a paru voisin du tableau ci-dessus, de la collection Semenoff. C'est une femme qui a été désignée par la fève, car c'est elle qui porte la couronne, et qui boit selon le rite.

(?) **22.** — *Le Roi boit.*

Nous n'avons vu de cette composition que des copies assez rudes, de la main, ou de l'atelier, de Peeter II Bruegel :

Amsterdam, Rijksmuseum, (prov. : coll. Hooghendijk à La Haye).

Lucques. Galerie du marchese Mansi.

Gand. Coll. M. le Professeur van Duyse.

(M. Pol de Mont nous en signale d'autres exemplaires, notamment à Utrecht).

L'original est, peut-être, le tableau qui appartient au comte Robert de Montesquiou, à Paris. Nous ne le connaissons que par une photographie insuffisamment détaillée, mais qui, en tous cas, prouve la supériorité de cet exemplaire d'une composition qui a évidemment eu du succès.

Sans oser nous prononcer de façon tout à fait catégorique, tant que nous n'aurons pas vu l'original, nous croyons reconnaître dans les types comme dans la composition, le style de Merten van Cleve.

La composition trahit l'imitation des œuvres de jeunesse du Vieux Bruegel.

On remarquera, tout à l'avant-plan, le même ustensile prosaïque que nous avons signalé dans les tableaux nos 2 et 3.

Rappelons enfin qu'un texte prouve que le sujet : « Le Roi boit » a, en effet, été traité par Merten van Cleve (voir ci-dessous).

(? ?) **23.** — *Le Massacre des Innocents.*

Original inconnu. (2)

Copies par Peeter II Brueghel :

Anvers, Musée no 832 (acquis en 1904 de l'antiquaire De Heuvel, à Bruxelles).

Signé : P. BREVGHEL.

Bois, H. 73 cm — L. 104 cm.

Stockholm, Coll. de l'Université (legs de Mme Hélène Berg, née Bligh, à Heleneborg ; prov. : coll. Löwenhielm ; coll. Huss).

Bois, H. 74 cm — L. 106 cm.

Bruxelles (Le Roy). Vente Auguste Coster 4-6 Avril 1907.

Bois, H. 72 cm — L. 104 cm.

Bruxelles (Fiévez). Vente 3 Avril 1907 :

Bois. H. 75 cm. — L. 105 cm.

Château de Beusdael (comte Jos. d'Oultremont-Warfusée).

Aix-la-Chapelle, coll. M. Michiels-Ruben, Hôtel zum Kœnig von Spanien.

---

(1) Dans la galerie du marquis Mansi, ce tableau a pour pendant une copie réduite, de la main de Peeter II Brueghel d'après le *Repas de noces*, du Musée de Vienne. M. Emile Michel (Les Brueghel, Paris 1892, p. 18) cite, à tort, ces deux tableaux comme des originaux du Vieux Bruegel.

(2) Il se pourrait que l'original fût le tableau du château de Beusdael, que nous n'avons vu que rapidement, au cours d'une visite.

(Communication de M. Pol de Mont).

etc.

Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, à propos du nº A 22, c'est bien à tort que cette composition est habituellement confondue avec celle plus grande, du Vieux Bruegel, au musée de Vienne. A titre de signalement, appelons l'attention sur un détail : au tout premier plan, un peu à senestre, on voit un enfant mort, couché sur la neige, les bras en croix, et la tête vers le bord inférieur du tableau.

Faute de connaître l'original, nous ne pouvons tirer argument de l'exécution; la composition est voisine de celle du Vieux Bruegel au point d'avoir provoqué des confusions chez les auteurs qui en ont parlé de mémoire ; plusieurs motifs, tels que les supplications adressées au commandant, le paysan tenant un gros chien, les soldats défonçant les portes, etc. se trouvent ici comme à Vienne. Cependant nous inclinons à croire que l'original de la présente composition est un pastiche par Merten van Cleve. Ce qui nous y porte surtout, c'est la structure de certaines figures, vrais corps d'outres, tels le paysan qui tient le chien, le soldat en cuirasse qui égorge un enfant, celui qui poursuit une femme, tous au centre du tableau. Ceux-ci rappellent fort d'autres personnages de Merten van Cleve, comme le paysan meurtrier du nº 1, et le paysan attablé qui coupe de la viande, du nº 2.

Les tableaux que nous avons groupés dans cette liste présentent, entre eux, à côté d'indéniables analogies de style, des différences de facture assez marquées. Celles-ci s'expliquent en partie par la rapidité de la production de Merten van Cleve. Il semble, en effet, avoir travaillé à bon marché, car pas plus que plus tard le fils aîné de Bruegel, il ne fit fortune, ainsi que nous l'apprend M. J. van den Branden. L'exécution plus ou moins lâchée ou serrée répond sans doute au prix qu'il attendait de sa peinture. Une autre explication nous est fournie par le fait qu'il employait, nous l'avons vu, de nombreux élèves. Ajoutons enfin que ses quatre fils, qui eux aussi devinrent peintres, peuvent avoir fait des tableaux dans le genre de leur père. Nous en trouvons la preuve au moins pour son fils Jooris, lequel, au témoignage de Carel van Mander était mort jeune, après avoir excellemment débuté dans la peinture de tableaux à petites figures. Le château du Hradschin, à Prague, contenait de lui, lors de l'inventaire de 1621, deux tableaux originaux : *Ein nachtmascara vom Georgen Kleff* (Zimm. nº 1126) — et *Wie Christus dem Petro im schiff erscheint, vom Georgen von Kleff* (Zimm. nº 1180). Le premier des deux sujets rentre tout à fait dans le genre de son père, de sorte que peut-être il y aura lieu plus tard de faire des distinctions parmi les peintures qui montrent le style de celui-ci.

Quoi qu'il en soit, Merten van Cleve est celui des émules du Vieux Bruegel qui s'approche le plus de lui par la composition, et même par l'allure générale du dessin, de sorte que lorsqu'on ne connaît une œuvre perdue qu'à travers des copies par Peeter II Brueghel, il y a lieu de se méfier du danger de confusion.

Pour compléter ce que nous savons de Merten van Cleve, citons les sujets de ses œuvres tels que nous les trouvons dans d'anciens textes.

M. J. van den Branden a extrait de divers inventaires de mortuaires anversoises de 1574 à 1669, les mentions suivantes :

« *Een Sint Jans predicatie,* op paneel ; — Ses stucken schilderije, op panneel, olieverve,... van de *Tweelf Maenden des Jaers* ; — *Voesterheer* (voir ci-dessus 2 à 7 ?) ; — een stuck ... lanck ende smal, zijnde de *Historie van Susanna* ; — *Boer ende Boerinne ;* — een cleyn stucksken, *daer de Castaene uyt het Vier worden gelangt;* — *Afbrekinge van 't Casteel deser stadt van Antwerpen*; — een *Coninckdrinck* (cf. 21 ou 22); — eene *Boerenbruyt, die slapen gaet* ; — *de vijf sinnen ; — een Sint Martensvier.* »

L'inventaire de Granvelle de 1607 ne mentionnait que l'« *Assassin* » identifié ci-dessus.

L'inventaire du château de Prague de 1621 cite, sous le nom de « Martin Kleff » : *Ein Narr mit einer semmel in der hand* (Zimm. nº 1119) — *Ein ruina vom Colliseo* (Zimm. nº 1143). Le codex 8196 citait de plus : *Ein Kuchel*, mais le manuscrit publié par M. H. Zimmermann corrige l'attribution et lui substitue le nom de Spranger. Enfin un appendice ajouté après-coup au codex 8196 et concernant sans doute des acquisitions plus récentes, mentionne encore (fol. 54 b.) : *Ein Panchet von Baltasar, von Martin de Klew.*

L'inventaire de la mortuaire de P.-P. Rubens 1640, mentionne sous le nº 226 : *Un bordel de Marten van Cleef.*

Nous avons cité à propos du nº 2, le passage de l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume, 1659, qui le concerne, et à propos du nº 1, le passage des inventaires de Prague de 1718 et 1737. Ce dernier document cite de plus : *Ein Bauernmahlzeit*, peint sur bois, cadre doré : H. 1 el 17 zoll. L. 1 el 20 zoll. (Cf. ce dernier sujet avec les nºs 4 et 6).

Dans la spécification des tableaux trouvés dans la Schatzkammer de Vienne en 1747-48 : *Ein Landschaft, worauf ein bauernkirchtag*, von Martino Clev (le même tableau dans l'inventaire de la Weltliche Schatzkammer, 1750, est qualifié paysage de moyenne grandeur).

Les sujets qu'annoncent ces titres s'accordent bien avec ceux des tableaux groupés par nous dans la liste qu'on vient de lire.

LES ÉMULES MALINOIS DE BRUEGEL

Peeter Baltens Custodis, et Merten van Cleve appartenaient, l'un et l'autre, au milieu artistique anversois, contemporain de Bruegel. — A Malines aussi, florissait vers cette époque, une école de peintres qui cultivaient les mêmes sujets empruntés à la vie des paysans, école d'où sortiront successivement les van Valkenborch, Vinckeboons, etc.

Malheureusement, comme on va le voir, l'histoire de l'école de Malines est encore loin d'être établie de façon satisfaisante. Nous y rencontrons plusieurs artistes homonymes, dont l'exacte situation chronologique et la filiation présentent de nombreuses et graves obscurités, malgré les recherches de M. Emm. Neeffs. Il en est ainsi notamment des familles Bol, van der Borcht et Verbeeck. On connait la *Parabole des Aveugles* gravée par Pieter Verheijden, d'après une composition de Hans Bol. Si M. Hymans n'a point fait erreur en lisant la date 1551 sur l'un des exemplaires de cette gravure, il y aurait lieu de songer à l'oncle du célèbre paysagiste, (ce dernier, né en 1534, ne devint franc-maître, que le 10 février 1560). Dans ce cas, ce Hans Bol l'aîné pourrait être considéré comme

un précurseur de Bruegel. Il serait donc intéressant de retrouver l'exemplaire daté de la gravure.

Nous nous bornerons à dire quelques mots de *Pieter van der Borcht* et de *Frans* et *Jan Verbeeck.*

PIETER VAN DER BORCHT.

Nous ne connaissons avec certitude aucun fait biographique relatif à cet artiste, qui se révèle seulement à nous par la signature *Petrus van der Borcht* que portent certaines gravures, jointe aux dates 1559 et 1560. Le fait qu'une de ces gravures représente une scène de patinage à Malines, nous fait supposer qu'il appartenait à la famille de peintres du même nom, établie en cette ville :

Un Jacques van der Borcht y reçoit un élève en janvier 1560, avant Pâques (1561 n. st.) En 1563, il est doyen du métier des peintres (1). En 1567-68, il reçoit de la ville de Malines un payement de 7 livres. Il fut père de Paulus et de Pieter, qui furent l'un et l'autre reçus bourgeois d'Anvers le 1 juillet 1597.

Paulus van der Borcht avait été inscrit au métier des peintres d'Anvers dès 1567 ; il y paya sa cotisation annuelle pour 1588-89, et fut doyen en 1593 et 1594.

Son frère Pieter (II?) van der Borcht commença par travailler à Malines, où il reçut en 1575-76, un payement de 30 sous pour les armoiries du pape, du roi, du cardinal de Granvelle, et de la Ville de Malines. Il ne devint franc-maître à Anvers qu'en 1580, paya sa cotisation en 1588-89, fut doyen du métier en 1591-92 et 1592-93. Ce personnage est manifestement identique à l'artiste que nous connaissons par de nombreuses gravures signées habituellement PE. V. BORCHT. (parfois des seules initiales P. B.) et datées de 1580, 1582, 1585, etc. Ces gravures représentent deux suites nombreuses de scènes de la Bible : 61 pl. de l'*Ancien Testament* et 39 pl. du *Nouveau Testament* (la dernière signée PETRUS. VAN DER BORCHT. 1585) ; — des sujets des *Métamorphoses d'Ovide ;* — des scènes comiques de *Singes* ; etc.

Probablement il est identique aussi au peintre dont les tableaux sont cités dans les inventaires de Prague de 1621 (Zimm. : 1095, *Le Déluge ;* 1177, *L'Arche de Noë* ; — le nº 1102 *Loth et ses deux filles,* lui était aussi attribué par le Codex 8196, mais le manuscrit corrigé, des Archives des Finances, le donne à Hieronimus Bosch) ; — dans l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume, 1659 (deux paysages de même grandeur : 3 Spann 1 Finger de haut, sur 3 Spann 9 Finger de large, représentant tous les deux des sites montagneux ; dans l'un un mendiant et une mendiante avec un enfant et un voyageur avec un enfant, assis sur un âne ; dans l'autre, un berger avec son troupeau et un homme qui attache un sac sur le dos d'un âne) ; — dans l'inventaire de Vienne 1747-48 (deux paysages de « Van der Prück », sans prénom, dont l'un, petit, avec des personnages d'Ovide) ; — Enfin le Catalogue de la vente Klinkosch, Vienne 1889, mentionne sous son nom : un dessin à la plume, teinté d'aquarelle, représentant un paysage avec rivière et château-fort, signé, et daté de 1605.

Mais M. Alf. von Würzbach, à qui nous empruntons ce dernier renseignement, distingue ce peintre-dessinateur de celui de 1559-60, et cette distinction nous paraît fondée : celui-ci semble, d'après les dates, appartenir à une génération plus ancienne, et surtout il faut remarquer que l'aspect du groupe des gravures de 1559 et 1560 diffère considérablement de celles de 1580 et années suivantes. Dans ces dernières, les proportions des personnages sont allongées et les visages insigni-

(1) L. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I. p. 478.

fiants, tandis que les gravures de 1559-60, au contraire, nous font voir des figures aux jambes courtaudes, et aux têtes enfoncées dans les épaules, et des visages aux traits accentués de façon caricaturale : nez crochus, mâchoires proéminentes, etc.

Il est fort à souhaiter que de nouvelles recherches dans les archives de Malines projettent bientôt quelque lumière sur cette question. Quoi qu'il en soit, nous n'avons à nous occuper ici que de ce groupe de gravures que nous désignerons comme œuvres de Pieter 1er Van der Borcht. Voici celles que nous connaissons :

1. — *Kermesse villageoise,* datée de 1559, et éditée, à Anvers, par Bertholomæus de Mompere, avec la légende :

« *De dronckarts verblijen hem in sulcken feestē*
Kijven en vichten en dronken drincken als beestē
Te kermissen de ghaenne tsij mans oft vrouwen
Daer ōme laet de boeren haer kermisse houwen. »

Voir notre reproduction.

C'est une kermesse synoptique comme celles de Bruegel, que publiait, sans doute vers la même époque, Hier. Cock. On peut supposer que c'est le succès de celles-ci qui incita Berth. de Mompere, le grand marchand d'art anversois, (franc-maître depuis 1554), à demander des sujets semblables à P. van der Borcht. Cependant, nous appelons l'attention sur ce point, que celui-ci ne fut pas un pasticheur des procédés de composition de Bruegel, comme le furent, par exemple, Peeter Baltens et Merten van Cleve. On remarquera qu'ici, comme dans les autres gravures du même auteur, la composition est traitée fort en largeur, avec séparation nette des premiers plans d'avec les arrière-plans. Le milieu de la composition est occupé par un groupe d'arbres, qui la coupe en deux, formant en quelque sorte deux compartiments. Or l'un et l'autre trait, qu'on ne rencontre point chez Bruegel, peuvent dériver de l'imitation de la grande kermesse synoptique, gravée par Hans Sebald Beham, et datée de 1535 sur le deuxième état. En effet, la Kermesse de Beham se déroule sous forme de frise, et est divisée au milieu par un arbre. Ainsi se pose le problème que voici : le groupe des paysanneries malinoises doit-il son origine à l'imitation de Bruegel ? ou bien, remonte-t-il plus haut, à des ancêtres communs, au nombre desquels il y aurait lieu de ranger la gravure allemande ? ou bien encore, est-il issu d'un croisement d'influences ?

Voici d'ailleurs quelques autres caractéristiques des compositions de P. van der Borcht : personnages entassés les uns sur les autres ; — recherche de mouvements très-animés (voir la danse) ; — incongruités variées étalées au tout premier plan. (1)

2. — *Noce villageoise,* signée FECIT PETRVS VAN DER BORCHT 1560. (D'après M. A. v. Würzbach, l'exemplaire de l'Albertina à Vienne porterait la date 1559.) — BERTOLEMEES DE MOMPRE EXCVDEBAT. — H. 36.2 — L. 50.2 cm.

La composition ne comprend guère qu'un plan ; le fond est formé par le drap d'honneur tendu derrière la table présidée par la mariée, qui y reçoit les cadeaux d'usage.

Les autres caractéristiques de la gravure précédente, se retrouvent ici.

---

(1) Plusieurs de ces particularités : Premiers plans nettement séparés des autres qui ont l'aspect d'une toile de fond ; arbre central, coupant en deux la composition ; étalage d'incongruités à l'avant-plan, etc., se retrouvent dans un tableau de *Kermesse,* qui appartient à M. François Empain, à Bruxelles, provenant de la collection Firmin Mignot, (Bois, H. 86 — L. 141 cm.) — La facture et le coloris de cet intéressant tableau, n'ont d'ailleurs aucune parenté avec ceux de Bruegel et de ses imitateurs.

3. — *Savetier et sa femme, maitresse d'école.*

Date : 1559, — Bartholomæus de Mompere excudebat.

Légende en flamand et en français :

Ick lappe, ick biere, ick naeije menighen naet
Maer wat ick wercke, ick blijfue al in eenen staet
Den cost is mij ōmers wel zueir om winnen
Want dees kinders brekē mij thoot, en doē mij quæt garē spinne.

Me voicy ceusant, tirant, fattroillant sans sciours
Mais combien que ie œuvre, je demeur en ung estat tousiours
Il m'est grand peine, de mon viure gaigner
Car ces enfans me rompent la teste, et font mal filer.

Cette gravure, exécutée pour le même éditeur et datée de la même année que le nº 1, ne porte pas de nom d'auteur. C'est par comparaison avec les précédentes, que nous l'attribuons à P. van der Borcht.

(?) **4.** — *D'Overhant.* (La haute main, c'est-à-dire la suprématie.)

I. Boscher excu. — non signée.

Légende en flamand et en français :

Waer de vrouw d'overhandt heeft, en draecht de brouck,
Daer ist dat Jan de man leeft, naer aduys van den douck.

Ou la fēme gouuerne, portant la banniere,
Et des brayes avecq : le tout y va derriere.

Cette composition nous semble être du même auteur que les précédentes.

M. Alf. v. Würzbach cite de plus les gravures suivantes, que nous regrettons de n'avoir pas encore rencontrées :

5. — *Scène de patinage à Malines.*

Grande pièce signée : Bartholomeus de Momper fecit. — Petrus van der Borcht 1559, — où le mot fecit a l'air de se rapporter à B. de Momper, de sorte que P. v. d. Borcht serait l'éditeur, ce qui nous paraît surprenant. L'analyse du style permettrait sans doute de trancher la question.

6. — *Cortège de tireurs.*

Cornelis van Tienen exc.

Légende : « Faire processions...

7. — *Fête villageoise.*

Corn. van Tienen exc.

Légende : « Haec ruris facies,...

8. — *Saint Hubert.*

Signature : Peter van der Borcht invent. — Jul. Goltzius sculp. — M. van Luyck exc.

Signalons que M. v. Würzbach commet une grave erreur au sujet de la grande kermesse, dont nous avons parlé en premier lieu : il lui donne la date 1553, et dit qu'elle est en deux feuilles. Il a sans doute mal lu la date 1559, et mal interprété une description de la gravure, où il était dit qu'elle forme deux compartiments, et non qu'elle est imprimée sur deux feuilles.

Voir ci-dessus pp. 214 et 215.

FRANS ET JAN VERBEECK.

Carel van Mander consacre une de ses notices au peintre malinois Frans Verbeeck : « Frans Minnebroer eut pour élève un Malinois du nom de Frans Verbeeck, qui était habile à traiter à la détrempe des sujets de la nature de ceux affectionnés par Jérôme Bos. A Malines même, on voyait de lui un *Saint Christophe* environné de beaucoup de diableries. A Sainte-Catherine, il avait représenté *la Parabole du Maître de la vigne* avec les ouvriers à l'œuvre, et où des monstres étranges rassemblaient les branches mortes ; le tout aussi curieux que bien traité.

Il fit quantité d'autres choses, qui passèrent en vente en divers endroits, notamment un *Hiver sans neige ni glace*, avec les arbres dépouillés et les maisons plongées dans la brume, le tout d'une grande vérité. C'est lui qui est l'auteur de ces *grotesques noces villageoises*, et autres drôleries du même genre, que l'on rencontre assez fréquemment. » (1)

On le voit, l'auteur ne donne aucune indication chronologique précise, ce qui nous cause un grand embarras, parce qu'il y avait à Malines, au cours du XVIe siècle plusieurs peintres de ce nom. En combinant les renseignements donnés par M. Neeffs avec ceux que contient le *Livre des apprentis* publié récemment par M. Hyac. Coninckx, on trouve dans le métier des peintres de Malines, de 1518 à 1619, non moins de cinq peintres du nom de *Frans Verbeeck*.

Parmi ceux-ci, M. Emm. Neeffs identifie l'artiste cité par Carel van Mander avec un *Frans Verbeeck*, reçu franc-maître en 1531, mais cette identification nous paraît douteuse, car un autre *Frans Verbeeck* fut reçu franc-maître le 20 mars 1553, juste un mois après le décès de *Frans Crabbe alias van Espleghem*, surnommé *Minnebroer*, de qui Carel van Mander assure que son peintre était l'élève. Il y a de nombreux exemples d'artistes, pour qui le décès de leur maître fut l'occasion de rechercher la franchise du métier, de sorte que le rapprochement des dates est favorable à la seconde hypothèse.

La question n'est pas sans importance : si le Frans Verbeeck de Carel van Mander est maître-peintre dès 1531, il est tellement plus âgé que Bruegel, qu'il faudrait le considérer comme un prédécesseur de celui-ci; tandis que s'il n'acquiert la franchise qu'en 1553, il y a lieu de supposer plutôt qu'il a subi l'influence du maître.

Les autres données recueillies par M. E. Neeffs peuvent convenir également à un peintre affranchi en 1531, ou en 1553 : En 1559 Frans Verbeeck reçut comme élève Cornelis van Muscom alias Patster ; (d'après M. Neeffs il eut de plus un élève appelé Jean Vinckx). Doyen du métier en 1561 et 1566, juré en 1563, il mourut le 24 juillet 1570.

Aucune des œuvres décrites par Carel van Mander n'a été identifiée. Cependant, depuis plusieurs années déjà, nous pensions pouvoir reconnaître les *Noces grotesques,* dont parle l'historien, dans certains tableaux qui répondent tout-à-fait à cette description, tels un *Festin de noce,* avec entrée de masques, qui, sous le nom de Bosch, faisait partie de la collection du marquis de Salamanca, et dont nous possédons la photographie par J. Laurent ; — et un *Festin grotesque* analogue, dans la collection de M. Cels, à Bruxelles.

Le premier est peut-être identique au tableau, attribué à Jheronimus Bosch, et cité par Céan Bermudez comme se trouvant au Buen Retiro (« Une noce et une beuverie avec des figures ridicules »).

Nous avions d'autre part noté la parenté étroite de style entre ces

---

(1) Traduction de M. Henri Hymans. *Le Livre des Peintres de Carel van Mander.* t. I. p. 256 et 257.

tableaux et la *Tentation de saint Antoine*, du musée impérial de Vienne (nº 658), tout en remarquant que cette dernière n'est point de la même main, étant d'une exécution moins lourde, et plus spirituelle. Nous avions donc songé à un proche parent de Frans, un autre Verbeeck qui a, lui aussi, laissé quelque trace chez les auteurs : *Hans Verbeeck* dit *Hans van Mechelen* dont parle le Catalogue du Musée d'Anvers, par van Lerius. — Ce n'étaient que des conjectures.

Une heureuse trouvaille, faite par M. René van Bastelaer, est venue donner à ces conjectures une confirmation inespérée. Il a rencontré, en effet, dans la collection des University Galleries d'Oxford, trois dessins de même main, dont l'un est extrêmement proche de la *Tentation* de Vienne, et dont l'autre porte la signature I. Verbeec 1560. Depuis, il a retrouvé d'autres dessins encore du même auteur, ce qui permet de dresser la liste que voici (1) :

Œuvres de Jan Verbeeck :

a) *Dessins à la plume :*

1. *Danse grotesque (la Reine de la fève ?)*
Signé : *i. verbeec* 15.60.
Oxford, University Galleries (prov. : Rijmsdijk's Museum).
H. 8 — L. 11,3 pouces anglais.

Le sujet est quelque peu obscur. On y remarque, tout comme dans la *Tentation de saint Antoine*, à Vienne, des costumes de diverses époques et notamment imités de ceux du xve siècle, ce qui explique l'erreur qui lui a fait attribuer la *Fête des archers,* du Musée d'Anvers.

Voir notre reproduction.

2. — *Tentation de saint Antoine.*
Oxford, University Galleries (prov. : Rijmsdijk's Museum).
H. 7.6 — L. 11.3 pouces anglais.

Ce dessin est extrêmement voisin de la Tentation de saint Antoine du Musée de Vienne (ci-dessous nº 6), tant pour les types que pour la composition.

3. — *Tentation de saint Antoine.*
Oxford, University Galleries.
H. 7.4 — L. 11.3 1/2 pouces anglais.

4. — *Scène de réjouissances rustiques.*
Daté 1573.
Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes.
H. 20 cm — L. 31,7 cm.

Dans une cuisine, quatorze personnages dansent, boivent, s'embrassent et jouent de la cornemuse. Une femme qui danse, à dextre au premier plan, vue de dos, se retrouve dans le tableau ci-dessous nº 7.

Ce dessin de 1573, d'une exécution vive et facile, marque un sensible progrès sur celui de 1560.

5. — *Aveugles à la chasse au porc.*
Amiens, coll. M. Jean Masson, prov. : coll. Habich, à Cassel (reprod. dans le catalogue).
Le sujet dérive d'une composition de Bosch.

b) *Peintures :*

6. — *Tentation de saint Antoine.*
Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum nº 658.
Peinture à la détrempe sur toile.
H. 67 cm. — L. 105 cm.

---

(1) Conf. ci-dessus pp. 160 et 161, et 216. René van Bastelaer attribue de plus à Jan Verbeeck un 6e dessin : *Danse de noces* (coll. M. J. Masson). Ce dernier nous est inconnu.

La lettre ·L· qu'on y remarque, est sans doute un faux monogramme de Lucas de Leyde.

Comme style et comme composition, cette Tentation de saint Antoine est très semblable au dessin nº 2 cité ci-dessus et incontestablement de la même main.

Le tableau est probablement identique à celui qui figure dans l'inventaire du Palais de Prague de 1737 (nº 451) sous le nom de « *Höllen-Brögl* ».

On sait que les peintres malinois pratiquaient beaucoup, sinon principalement, la peinture à la détrempe, et Carel van Mander le dit expressément pour Frans Verbeeck.

Les deux tableaux suivants sont des peintures à l'huile :

(?) **7.** — *Danse grotesque de moines et de nonnes.*

Anvers, Galerie de feu le chev. Mayer van den Bergh nº 106.

Bois, H. 67. — L. 253 cm.

Un des personnages est dans une pose identique à celle d'une des figures du dessin nº 4 (Bruxelles). La peinture est d'une pâte assez grasse et d'un coloris corsé.

(?) **8.** — *Même sujet.*

Amsterdam, Rijksmuseum, nº 345 (acquis à Paris de 1896).

Bois, H. 74. — L. 238 cm.

Le sujet de ces deux compositions est assez obscur. Le panneau d'Amsterdam porte l'inscription : « *Dit is den dans van Luther met zijn nonne* », mais celle-ci a été ajoutée après coup.

Le catalogue du Rijksmuseum l'intitule : *Carnaval*, et ajoute que, d'après un renseignement fourni par M. A. Warburg, il faudrait y voir « le triomphe des quarante jours de jeûne. »

Ces diverses compositions présentent de la manière la plus frappante certaines particularités déjà signalées à propos de Pieter van der Borcht, à savoir la tendance à ranger les personnages sur un plan, ou à peu près, en forme de frise; (voir par exemple les nºs 7 et 8); cette tendance se traduit même ici par une conséquence nouvelle : lorsqu'il faut représenter plusieurs plans, au lieu de les présenter en perspective les uns derrière les autres, l'artiste tend à les superposer en forme de registres ou de zônes, disposition fort marquée par exemple dans la *Tentation de saint Antoine,* de Vienne, et dans les dessins d'Oxford nºs 2 et 3.

Pour le reste, Jan Verbeeck appartient au groupe des *peintres drôles :* ses types sont chargés à l'extrême : il y cherche le *grotesque* plutôt que l'accentuation du caractère, et de même, dans le choix de ses sujets, il vise à la drôlerie et non à l'observation aigue et sincère de scènes de mœurs populaires : de là ces costumes bizarres et anachroniques. Tout son style est assez éloigné de celui de Bruegel. Nous le citons pourtant ici, à cause de l'analogie des sujets traités, des confusions qui en sont résultées dans les attributions, et de la confirmation qu'il fournit à notre attribution des œuvres de Frans Verbeeck.

Quel est le rapport personnel entre Jan et Frans ?

M. Neeffs s'occupe d'un Jan ou Hans Verbeeck qu'il croit fils de Frans. Le personnage en question ne devint qu'en septembre 1560, l'élève de Philip Vervoort (et non Verwoest), et franc-maître seulement le 19 janvier 1569. Celui-là (ou bien un autre Jan Verbeeck reçu franc-maître en 1593) joua un grand rôle dans le métier des peintres malinois à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Il reçut un grand nombre d'élèves de 1594 à 1625 (nous en compterions douze, s'il ne fallait craindre la confusion avec un Hans Verbeeck *le jeune* qui paraît depuis 1610 comme recevant des élèves, dont plusieurs font l'apprentissage comme *graveurs).* Ce Hans Verbeeck est sans doute le même qui en 1599 peignit les figures de *Bacchus* et de *Cérès* pour l'Entrée des Archiducs, qui fut doyen en 1594, 1596, 1597, 1599, 1602, 1603, 1604, 1606, 1607 et était dès 1600 « peintre de

leurs Altesses ». On remarquera que son prénom est généralement donné sous la forme *Hans*.

Mais la date du dessin d'Oxford (1560) prouve qu'il ne peut être l'œuvre de cet artiste. La signature d'ailleurs présente l'initiale I (Jan), et d'autre part le style est d'accord avec la date. Le Jan Verbeeck qui nous intéresse n'est donc pas le fils de Frans, dont parle M. Neeffs, mais problablement son frère. Nous trouvons en effet dans le livre de M. Neeffs la mention d'un Jan Verbeeck reçu franc-maître comme « *laymaker* » et peintre la même année 1553, d'où nous datons la maîtrise aussi de Frans.

D'autre part M. Hyacinthe Coninckx dans son « Livre des apprentis », cite un Jan Verbeeck qui reçoit un élève par charité dès le 9 oct. 1552 : n'y a-t-il pas erreur de date soit ici, soit par rapport à la maîtrise de Jan en 1553 ? — Un second élève, Antonius de Poeter est inscrit en août 1559. Il s'agit sans doute dans ces passages, du Jan Verbeeck, auteur des œuvres mentionnées ci-dessus.

Répétons-le : seules les recherches minutieuses d'un généalogiste consciencieux pourront faire jaillir des archives de Malines, la lumière qui nous fait défaut pour placer dans leur vrai jour le groupe des peintres malinois, dont il a été question ici.

En terminant ce travail, nous tenons à exprimer notre gratitude à tous ceux qui nous l'ont facilité ; nous citerons tout particulièrement M. Gustav Glück, le distingué conservateur du Musée impérial de Vienne, qui a mis une inlassable obligeance à faire pour nous diverses constatations de détail dans les collections impériales, et à nous signaler des renseignements intéressants, ainsi que M. le professeur Max Dvořak, de l'Université de Vienne, et Dr. Max Friedlaender, l'éminent directeur du Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, que nous avons déjà cités à propos des tableaux qu'ils nous ont appris à connaître. M. Pol de Mont, directeur du Musée d'Anvers, a appelé notre attention sur plusieurs copies. MM. les directeurs de la Kunsthalle de Hambourg, du Musée Grand-Ducal de Darmstadt et du Musée d'Augsbourg ont bien voulu contrôler certains points dans leurs galeries. Enfin nous adressons nos remerciements à M. Neioustroïeff, conservateur du Musée de l'Ermitage à St-Pétersbourg, au prince Argoutinsky-Dolgoroukow, et surtout à M. le conseiller Delaroff, qui nous ont très aimablement guidé dans l'exploration des collections publiques et privées de St-Pétersbourg, comme à toutes les autres personnes qui nous ont fourni des indications utiles.

GEORGES H. DE LOO.

ADDENDA

p. 12, ligne 29 à 31. Il est impossible de dire si les têtes gravées, en question, sont détachées de compositions peintes par Pierre Bruegel l'Ancien, ou gravées d'après des études de têtes de l'artiste. D'un examen plus approfondi il paraît ressortir que les têtes gravées par Brauwer l'ont été antérieurement à celles de Visscher.

p. 16, ligne 12. Une série de quatre mots tombés à l'impression défigure la signification de la phrase qui doit être ainsi rétablie : « une feuille du Cabinet des dessins de la Collection Albertine à Vienne gravée par Pierre van der Heyden avec la signature de Bosch, *ainsi qu'une autre* qu'un graveur monogrammiste de la fin du XVIe siècle nous a conservée, nous montrent que etc. »

p. 36, ligne 26. Ajoutez : « d'un fils *ou d'un parent de* Frans Verbeeck ».

p. 42, second paragraphe. Voy. la note 1, page 144.

p. 44, ligne 11. Lisez « premières peintures datées *de 1557 à* 1559 que se manifeste etc. »

p. 60, note 2. Voy. p. 157, note 2.

p. 78, ligne 19. La composition de l'*Alchimiste* date effectivement de 1558, comme nous l'avions pensé ; la preuve en est fournie décidément dans la « Description sommaire des dessins des Grands maistres du Cabinet de feu M. Crozat... par J. F. Mariette, Paris 1741 », p. 105, n° 904, par la mention « onze desseins du vieux Breughel dont un fait en 1558 est le *Chimiste qui cherche la pierre philosophale*, dessein très fini qui a servi à la gravure qui a été faite ; le reste sont de païsage ».

p. 79, note 2, ligne 3. Supprimer la phrase « nous la croyons etc. », imprimée par erreur.

p. 84. Le tableau où se trouve ce détail représente une noce dans un intérieur, il est à présent dans les mains de M. John Johnson à Philadelphie. Voy. p. 309, A. 31.

p. 102, note 1, ligne 19. Depuis l'impression de cette remarque nous avons trouvé un texte flamand de la farce du Combat de Carnaval et de Carême, dans Van Vloten, *Het Nederlansch Kluchtspel*, 2me édit. I, p. 206.

p. 105, ligne 9. Voy. p. 267 une hypothèse émise à ce sujet par M. Bookenoogen de Leyde.

p. 119, ligne 5. Au lieu de Rotterdam lisez *Amsterdam*.

p. 136, dernière ligne du texte. Lisez 1563 au lieu de 1564.

p. 143, ligne 28 ; p. 216, ligne 1, et p. 262. La date d'exécution des dessins originaux des gravures du *Printemps* et de l'*Été*, admise ici contrairement à l'opinion de M. Romdahl qui veut les placer aux débuts de la carrière du maître et y trouver une influence directe du voyage de Bruegel en Italie, se trouve pleinement confirmée par la communication que M. Lichtwark, directeur de la Kunsthalle de Hambourg, a bien voulu nous faire de la photograpie

du dessin original de l'*Été* conservé dans cette collection et qui nous était resté inconnu ; ce dessin porte en effet la date MDLXVIII. D'autre part nous transcrivons p. 281, nº 200, la description du dessin du *Printemps*, daté de 1565 selon un catalogue de vente de M. Miethke, à Vienne.

p. 167, ligne 31. Ce dessin dont M. Schreiber d'Augsbourg a bien voulu nous communiquer la photographie n'est pas de Pierre Bruegel l'Ancien.

p. 168, bas et p. 169 haut. Les dessins attribués à Bruegel l'Ancien à la Galerie des Offices à Florence sous les nºs 2323F, 2324F, 2326F, 2327F, 2328F, 756P ne sont pas de lui ; le dernier parait être de Jean Bruegel.

p. 202. Ajoutez : « 105. L'ÉTÉ, dessin original de la gravure, daté de 1568. Kunsthalle, Hambourg ».

p. 269, nº 223. Il existe un IIe État dans lequel le chiffre du coin inférieur gauche est gratté. Sous l'adresse de Hondius, à droite, entre les traits de la marge inférieure, l'adresse *Frederick de Widt excudit* et le chiffre 3 sont ajoutés.

p. 270, nº 224. Il existe un IIe État dans lequel le chiffre 2 est gratté à gauche et remplacé au coin inférieur droit entre les deux traits encadrant la marge par le chiffre 4.

RENÉ VAN BASTELAER.

p. 287, ligne 13-15. A propos du tableau A. 8 « Dulle Griet », nous nous sommes exprimés d'une façon trop catégorique en disant qu'il n'est pas mentionné comme faisant partie des collections de la reine Christine de Suède. Peut-être en effet M. Henri Hymans a-t-il raison de lui appliquer le passage suivant de l'inventaire dressé en 1652 par Raphaël Trichet, marquis du Fresne : « nº 137, « *Un tableau dans lequel une femme tient une épée à la main, avec une vieille derrière, sur fond de bois.* » — On remarquera qu'il n'y est question ni de l'enfer ni des diables, et que le signalement pourrait convenir à une Judith ; mais la rédaction de cet inventaire est conçue en termes si imprécis que la conjecture de M. Hymans demeure au moins fort plausible.

G. H. DE LOO.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES



